MIRCEA CĂRTĂRESCU s-a născut al l iunie 1956 în Bucureşti. După terminarea liceului (la „Dimitrie Cantemir” din Capitală), a devenit student la Facultatea de Limba şi Literatura Română a Universităţii din Bucureşti, pe care a absolvit-o în 1980. Între 1980 şi 1989 a fost profesor de română la o şcoală generală, apoi funcţionar la Uniunea Scriitorilor şi redactor la revista *Caiete critice*. Din 1991 este lector la catedra de Istoria literaturii române a Facultăţii de Litere din Bucureşti. A debutat în 1978, în *România literară*, VERSURI: *Faruri – vitrine*, *fotografii*, Cartea Românească, 1980 – Premiul Uniunii Scriitorilor pe 1980; *Aer cu diamante* (volum colectiv), Litera, 1982; *Poeme de amor*, Cartea Românească, 1983; *Totul*, Cartea Românească, 1985; *Levantul*, Cartea Românească, 1990 – Premiul Uniunii Scriitorilor pe 1990, Humanitas, 1998; *Dragostea*, Humanitas, 1994; *Dublu*, *CD*, Humanitas, 1998.

PROZĂ: *Desant '83* (volum colectiv), Cartea Românească, 1983; *Visul*, Cartea Românească, 1989 – Premiul Academiei Române pe 1989; în traducere franceză *Le Rêve*, Editions Climats, Paris, 1992 – nominalizată pentru Premiul Medicis şi „Premiul pentru cea mai bună carte străină” pe 1992; *Nostalgia*, ediţie integrală a cărţii *Visul*, Humanitas, 1993 (tradusă în franceză, germană, maghiară şi spaniolă); *Travesti*, Humanitas, 1994 – Premiul Uniunii Scriitorilor şi Premiul ASPRO pe 1994 (tradusă în franceză, olandeză şi norvegiană); *Orbitor*, Humanitas, 1996, premiul ASPRO pe 1996. ESEU: *Visul Chimeric*, Litera, 1992.

Mircea Cărtărescu

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Postfaţă de PAUL CORNEA

Coperta

IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Partea întâi

POSTMODERNITATEA

CA EXPERIENŢA

ONTOLOGICĂ, EPISTEMOLOGICA ŞI ISTORICĂ „SLABA”.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale CĂRTĂRESCU, MIRCEA
Postmodernismul românesc / Mircea Cărtărescu. Bucureşti: Humanitas, 1999

Postmodernism şi postmodernitate

Aşa cum studierea conceptului de *modernism*, definind o atitudine şi o practică artistică apărute la sfârşitul secolului trecut, nu se poate dispensa de discutarea *background-lui* filosofic, istoric, sociocultural etc. al *modernităţii*, noţiune mult mai vastă, dar aflată într-o interrelaţie strânsă cu fenomenele artistice şi literare respective, *postmodernismul*, unul dintre conceptele cel mai frecvent folosite în teoria artistică (şi nu numai) de azi, pur şi simplu nu poate fi înţeles – mai mult, poate fi greşit interpretat – în afara înţelegerii lumii care l-a făcut cu putinţă: „îi convient de faire une distinction entre «postmodernite» comme type de condition humaine (existentielle, mais aussi sociale) et «postmodernisme» en tant que courant littéraire (ou culturii, şi vous voulez)” 1. De fapt, evidenţierea legăturii dintre *postmodernism* şi *postmodernitate* este mult mai importantă decât stau lucrurile în modernism. Dacă moderniştii, deşi se defineau ca artişti

1 Virgil Nemoianu, „Notes sur l’état de postmodernite” în *Euresis*, 1 – 2/1995, p. 17. În acelaşi studiu, Virgil Nemoianu propune şi una dintre cele mai interesante încercări de sistematizare a postmodernităţii, caracterizata prin nouă elemente principale: 1. „la centralite de l’element communication/mobilite”; 2. „La société postindustrielle”; 3. „La transition de la révolution de Gutenberg [...] au visuel televise et a. la presence virtuelle”; 4. „L’établissement de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes”; 5. „La tension entre le globalisme et le multiculturalisme”; 6. „La conscience de soi, l’auto-analyse”; 7. „La relativisation et l’incertitude des valeurs”; 8. „le jeu parodique avec l’histoire”; 9. „une religioşite postmoderne”, „spirituel/mystique”, pp. 18 – 19.

ai timpului lor, sincronizaţi cu progresul lumii moderne, susţineau totuşi o formă extremă de autonomie estetică, actul creator fiind pentru ei, la urma urmelor, la fel de pur *şi* de impersonal ca în

clasicism, în schimb artiştii postmoderni acordă o mult mai mare atenţie inserţiei operelor lor în viaţa cotidiană, în dilemele etice, politice, religioase ale lumii de azi, aşa încât criteriul estetic, sacrosanct în modernism, devine insuficient pentru judecarea şi valorizarea operei de artă. Din acest punct de vedere, postmodernismul închide o mare buclă în cultura europeană, reîntorcându-se la percepţia ambientală, utilitară, decorativă şi eminamente „democratică” a artei de dinaintea revoluţiei romantice.

Este motivul pentru care nu mi-am luat riscul intrării directe în subiectul lucrării de faţă. Înainte de a prezenta poetica postmodernă cu întreaga ei ideologie şi recuzită, am găsit necesar să situez acest fenomen pe de-o parte în lumea concretă de după al doilea război, şi mai ales din ultimii treizeci de ani (o lume foarte diferită de cea antebelică), şi pe de altă parte într-un sistem de coordonate bine definit, capabil să-i scoată în evidenţă specificitatea în raport cu toate celelalte curente şi mişcări artistice ale trecutului. Filosofia, epistemologia şi istoria vor fi cele trei axe care vor defini, holografic, postmodernitatea lumii actuale şi, în cadrul ei, arta postmodernă.

Încă de la început voi respinge orice intenţie de „fixare” a fenomenelor, de închistare a lor în definiţii precise şi neechivoce. Deşi nu adopt aici stilul criticii postmoderne (*critifiction*, *surfiction* etc.), ale cărei tendinţe ironice, ludice, parodice, extrem-perspectiviste ar părea deplasate într-un studiu „academic”, voi păstra totuşi ceva din punctul de vedere postmodern, pentru care pluralitatea discursurilor posibile, relativismul valorilor şi caracterul ambiguu, proteic, nedeterminat al fenomenelor artistice fac imposibilă orice taxonomie precisă. Voi defini un fenomen „pâslos”, mai curând un câmp cultural decât un curent „obiectiv”, voi

— «41SE

O *lume în schimbare*

Dacă nu imediat după război, în orice caz pe la sfârşitul anilor ’60 (probabil că anul de cotitură ar putea fi considerat, nu cu totul arbitrar, celebrul 1968), lumea concretă, de toate zilele, a suferit

transformări vizibile pentru oricine. Ele au fost atât de puternice, încât, în ciuda tuturor măsurilor izolaţioniste luate de diverse state şi comunităţi, au devenit curând un fenomen globalizat. De la comunism până la lumea islamică, de la regimurile autoritare africane până la societăţile ultraconservatoare asiatice, toate lumile care trăiesc simultan au resimţit câteva fenomene, strâns legate între ele, care au dus curând la închegarea unui nou tip de comunitate internaţională, numit de Marshall McLuhan „satul planetar”. Este vorba mai întâi despre dezvoltarea unor noi tipuri de tehnologie (genetică, robotică, spaţială şi mai ales electronică), economice şi curate, care au transformat lumea industrială într-una postindustrială. Datorită controlului electronic şi unui *management* mult perfecţionat productivitatea muncii a crescut atât de mult, încât lumea occidentală a cunoscut o prosperitate fără precedent. Acest fapt a creat „societatea consumului”, în stare să ceară şi să absoarbă produse tot mai sofisticate şi mai „estetice”. „Profeţi” ai anilor ’60, ca Alvin Toffler (în *Socul viitorului* şi în scrierile următoare), Marshall McLuhan (*Galaxia Gutenberg*), Herbert Marcuse (*Eliberarea de societatea abundenţei*) etc., au surprins *in nuce* emergenţa, din aceste condiţii esenţiale, a unei *altfel* de lumi, mai rapide, mai tranziente, mai anarhice şi mai colorate, semănând izbitor cu

descrierea cetăţii democratice din *Republica* lui Platon: Există sorţi ca aceasta să fie cea mai frumoasă dintre toate orânduirile! Căci, precum o haină împestriţată cu toate culorile poate apărea drept cea mai frumoasă, tot aşa ar putea apărea şi această cetate, împestriţată fiind cu toate caracterele. Şi probabil că mulţimea ar şi judeca-o drept cea mai frumoasă, după cum copiii şi femeile judecă privind lucrurile pestriţ colorate”. 1 Lăsând la o parte sarcasmul lui Platon, nicidecum un adept al democraţiei (deşi un produs al ei), recunoaştem aici pluralismul, hedonismul, „feminitatea” şi spiritul de toleranţă al lumii democratice. Un element nou şi decisiv însă al democraţiilor actuale, inimaginabil în orice altă epocă trecută, este caracterul *informaţional* al societăţii de azi. Explozia informaţională, atât în domeniul public,

prin televiziune, *cable* TV, *Internet* etc., cât şi în cel tehnic şi ştiinţific, prin enorma dezvoltare a tehnicilor de calcul, a dus, cu o expresie a lui Gianni Vattimo, la „transparentizarea” lumii de azi, caracterizată şi prin accesul aproape nelimitat al fiecărui individ la *toată* informaţia. Pătrunderea electronicii şi, prin urmare, a informaţiei în toate domeniile nu a avut drept urmare doar democratizarea tot mai accentuată a lumii moderne occidentale, ci şi-a extins consecinţele politice în întreaga lume, scoţând din izolare chiar şi zonele cele mai închistate. Niciun zid (şi în acest context zidul Berlinului este metafora cea mai la îndemână), real sau ideologic, nu a putut rezista acestui bombardament informaţional, care, mai eficient decât orice propagandă, a răspândit gândirea şi modul de viaţă democratice peste tot în lume. Pământul e astăzi înconjurat de un „nor informaţional” la fel de democratic ca şi lumina solară. Dacă gânditorii modernităţii, ca Adorno, se temeau de *mass-media*, văzând în ea un instrument de uniformizare, îndoctrinare şi dominaţie (ele ar putea cădea sub controlul total al câte unui

1 Platon, „Republica”, în *Opere*, V, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986, p. 365.

 Big Brother), evoluţia din ultimele decenii a arătat limpede că, pe ansamblu, mediile sunt incontrolabile şi că orice încercare de monopol asupra lor se întoarce, mai devreme sau mai târziu, împotriva gândirii totalitare. Mediile sunt plurale prin excelenţă şi, chiar dacă unele sau altele dintre canalele de transmisie sunt colorate încă ideologic, există întotdeauna posibilitatea alegerii. Tendinţa actuală este însă dezideolo-gizarea acestora, transformarea lor în elemente de integrare şi *entertainment* neutre din punct de vedere politic. Marxiştii şi alţi critici ai culturii occidentale au văzut în explozia mediilor manifestarea unui imperialism cultural. Peste tot în lume, observă ei, a fost impus prin *mass-media* un mod de viaţă uniformizat: aspectul străzii, al vestimentaţiei, programele TV, muzica din discoteci, filmele, băuturile etc. sunt aceleaşi pretutindeni, în detrimentul culturilor tradiţionale locale. Fenomenul este real şi intră în paradigma globalizării

civilizaţiei occidentale, cu beneficiile şi costurile ei. Nu este mai puţin adevărat însă că, tot prin mediatizare, se petrece şi fenomenul invers: micile culturi locale au devenit mai cunoscute ca oricând şi participă la pluralismul cultural, fără care postmodernitatea lumii de azi ar rămâne un concept lipsit de sens. E drept, ele nu rămân „pure". Fenomenul de degradare a lor a început mult înaintea epocii moderne şi este inevitabil. Lumea actuală apare, din acest punct de vedere, ca un „şantier de supravieţuiri" 2.

Liberalism-economie de piaţă-tehnologie informaţională: iată cum ar putea arăta ecuaţia în stare să definească starea actuală a lumii. O altă triadă (având un vârf comun cu prima) ar putea fi cea propusă de Aries şi Duby3: *creştinism-tebnologie-drepturile omului*. După ultimul război, utopiile negative de tip *Metropolis* sau *1984*, care demonizau

2 R. Guideri, citat de Gianni Vattimo în *Sfârşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa, 1993, p. 156.

3 Philippe Aries şi Georges Duby, *Istoria vieţii private*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994, p. 10.

hnologia şi prevedeau umanităţii un viitor coşmaresc, i-au vădit neîntemeierea. După 1968 lumea a devenit mai liberă şi mai plină de culoare prin mişcările *Flower-power* şi prin revoluţia sexuală, în fine, după căderea cortinei de fier s-a sfârşit şi celălalt coşmar, al confruntării nucleare şi al comunismului, aşa încât, în ultimii 50 de ani, dar mai ales în ultimii 30, dar mai ales în ultimii 10 ani, cea mai mare parte din populaţia lumii fie că trăieşte în democraţie, fie că şi-a luat-o drept ideal.

Pentru noi, aceasta este imaginea empirică, imediat vizibilă chiar şi pentru un nespecialist, a postmodernităţii: o lume eliberată de ameninţări directe, fie ele războaie, foamete sau disconfort, trăind în prosperitate o viaţă liberă, tolerantă, în care este loc pentru toate stilurile şi ideile, în care arta, experimentul, fantezia sunt la îndemâna oricui. Departe de mine însă vreo tendinţă de utopizare a acestei lumi: chiar presupunând că toate aceste trăsături se realizează în orice

moment pentru *fiecare* cetăţean, ceea ce nu se întâmplă, evident, niciodată, societatea postmodernă (al cărei model rămâne lumea americană actuală) are destule probleme şi dileme specifice, deplasate însă din zona necesităţilor imediate şi imperative înspre mai alunecosul domeniu psihologic. Cum se va vedea din întreg studiul de faţă, în postmodernitate omul se confruntă cu experienţe psihice nemaiîntâlnite în trecut, unele grave şi traumatizante. Toffler a observat, de exemplu, încă din anii ’60 şi ’70, şocul accelerării exponenţiale a ritmului vieţii, al schimbării tot mai frecvente a decorurilor, cunoştinţelor, mediului de viaţă şi a numit toate acestea *tranzienţă*4. Vattimo vorbeşte despre sentimentul de *depeizare*, de dezinserţie a omului din lume prin pierderea treptată a simţului realităţii, într-o societate a comunicării generalizate, lumea reală se dizolvă, într-adevăr, devenind

4 Alvin Toffler, *Şocul viitorului*, Editura Politică, Bucureşti, 1973, pp. 56 şi urm.: „Tranzienţă este noua «instabilitate» în viaţa de fiecare zi. Ea se exprimă printr-o senzaţie, un sentiment de nepermanenţă”.

coplanară cu nenumărate lumi virtuale pe care omul le locuieşte simultan. Dispariţia realităţii, a lui *outside*, cum ar spune Andrei Codrescu, nu este doar o consecinţă a vieţii în interiorul fluxului informaţional, ci e, în primul rând, un epifenomen al filosofiei specific postmoderne, la care mă voi referi pe larg în curând. *Perspectivismul* lumii moderne, tradus prin dezagregarea oricărei autorităţi şi prin relativizarea valorilor, poate produce şi el un sentiment de dezorientare şi perplexitate culturală, într-un cuvânt, toate vechile obişnuinţe umane, legate de viaţa într-o lume relativ statică şi stabilă, cu valori tradiţionale bine stabilite, cu o împărţire clară a rolurilor sociale, par să se dezintegreze într-un flux anarhic, aleatoriu, semireal de evenimente. Viaţa devine ceva asemănător unui vis sau unei ficţiuni literare.

Aceste trăsături speciale ale lumii postmoderne ridică un mare număr de probleme, dintre care o parte sunt şi prea complexe, şi prea depărtate de subiectul lucrării de faţă ca să le privesc altfel decât în

treacăt. Cele mai dificile par a fi dilemele morale şi religioase ale unei lumi care, programatic, refuză orice fundamentare metafizică şi orice valoare absolută. Nihilismul şi anarhia lumii actuale sunt concepte încă repulsive pentru omul obişnuit, amator de sens şi de ordine cu orice preţ, chiar cu cel al propriei libertăţi. Şi dacă lumea occidentală s-a aşezat deja confortabil în postmodernitate şi nu-şi bate prea tare capul cu aceste probleme, în schimb pentru mulţi locuitori ai altor lumi şansa de a opta între totalitarism şi democraţie poate să pară o opţiune între două rele. Aşa se explică, poate, reîntoarcerea gândirii totalitare în ţările din Estul Europei după euforia primelor momente de libertate, refugierea multor oameni în intoleranţă, fundamentalism religios, fanatism politic, naţionalism etc.

Societatea românească este, fireşte, departe de condiţia postmodernă, deşi, începând de prin anii ’70, aspecte punctuale, disparate ale acesteia au străbătut bariera ideologică a sistemului comunist şi au creat, mai ales în rândul generaţiei

O LUME ÎN SCHIMBARE

re, O nouă mentalitate, ostilă totalitarismului şi prooc – dentală. În linii mari însă trecerea lumii româneşti la o epocă postindustrială nu s-a produs. Dimpotrivă, o nouă industrializare, forţată, energofagă, poluantă şi cu totul anacronică a ruinat complet economia naţională. Consecinţele au apărut imediat în toate domeniile vieţii publice. Izolaţionismul şi protecţionismul cultural este una dintre ele. Abia ieşită din stalinism, cultura română a trebuit, din lipsă de modele contemporane, să recurgă la un ciudat auto-transplant, reîntorcându-se la experienţe artistice interbelice (pandantul cultural al industrializării din economie). Celebra „reînnodare cu marea cultură românească”, petrecută în anii ’60, a putut părea aproape un miracol în acel context istoric, dar, în euforia acestei întoarceri la arta adevărată, nu s-a observat şi faptul că preţul ei a fost un retard cultural de treizeci de ani faţă de experienţele artistice din Occident. Explozia metaforică a poeziei generaţiei lui Nichita Stănescu, spectaculoasă în sine, a creat iluzia ca „avem una dintre cele mai mari poezii ale lumii” într-un moment când nicăieri în lume nu se mai scria poezie metaforică de tip

modernist. Lumea comunistă a însemnat, într-adevăr, o îngheţare a societăţii, în toate aspectele ei, în tiparele depăşite ale modernităţii, complicată până la nevroză de tribalism, naţionalism, totalitarism.

Chiar şi în aceste condiţii a existat însă, mai ales în zonele marginale ale culturii române, o fermă orientare liberală, deschisă influenţelor exterioare şi informată în privinţa evoluţiei culturale din lumea liberă. O elită intelectuală şi artistică, în multe cazuri ignorată de critica momentului (fascinată cum era de poezia modernistă şi de romanul „obsedantului deceniu”) şi aproape necunoscută publicului, vieţuind subteran în cercuri de prieteni („Şcoala de la Târgovişte”, „grupul oniric”), în grupuri de discipoli în jurul unui maestru („grupul de la Păltiniş”), cenacluri literare („Junimea”, „Cenaclul de luni”) sau reviste („Echinox”), a

Încercat să recupereze, pe diverse căi, decalajul despre care vorbeam, unele dintre aceste căi având, privite *a rebours*, un aspect pronunţat postmodern. Despre o atitudine explicit şi conştient postmodernă se poate vorbi însă în lumea românească abia după 1980. Chiar şi după această dată însă ar fi hazardat să vorbim despre o impunere temeinică a conceptului. Putem constata doar că este primul concept teoretic important, denumind un curent literar, intrat în limbajul critic românesc după ultimul război (onirismul se definea el însuşi ca un neosuprarealism) şi că frecvenţa folosirii lui, pozitive sau negative, este în continuă creştere. Deja termenul pare să fie ataşat solid promoţiilor ’80 şi ’90 din literatura română şi e folosit cu o anumită constanţă şi în muzică şi artele plastice. Rezistenţa la concept este însă şi ea importantă, uneori venind chiar de la autori care, asemenea lui M. Jourdain, fac postmodernism fără să ştie…5

De fapt, în contextul actual al lumii româneşti, care îşi caută, şovăitor încă, drumul către valorile democratice, apelul la concepte şi puncte de vedere tipic postmoderne ca pluralismul, toleranţa, afirmarea minorităţilor de toate felurile, decanonizarea culturii, democratizarea artelor este cu desăvârşire benign. Chiar şi mult ironizatul concept de *political coreciness*, puternic legat şi el de

postmodernitate, rămâne, cu toate exagerările lui, un deziderat încă utopic pentru societatea românească de azi. Este, poate, motivul pentru care tot mai mulţi intelectuali, mai ales dintre cei tineri, sunt capabili să depăşească serioasele aspecte repulsive legate de postmodernitate şi să o considere nu o

5 Ar fi nedumeritoare, dacă n-am bănui-o joculatorie, afirmaţia lui *Emdoi* din *Femeia în roşu* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990), adevărat „standard" al postmodernismului românesc: „Ei bine, am evitat capcana de a scrie un roman postmodernist şi de a ne raporta la vreunul din cele două sensuri ale termenului. Aşa credem" (p. 40).

O LUME ÎN SCHIMBARE

J lj \\-*j* j.tj. «—.

calipsă a valorilor umaniste, ci, după cuvintele lui Gianni Vattimo, „unica noastră *chance*" o.

Voi căuta, în continuare, rădăcinile conceptuale ale post-modernităţii în trei domenii fundamentale ale cunoaşterii, căror remarcabilă convergenţă în definirea omului contemporan voi încerca s-o evidenţiez. Pentru fiecare dintre aceste spaţii mentale am ales, ca să ne servească drept ghid, câte unul dintre cei mai reputaţi analişti ai postmodernităţii. Părerile lor, deşi le voi urma îndeaproape, vor fi confruntate şi cu alte puncte de vedere, aşa încât, în finalul acestui capitol, vom putea avea o imagine mai limpede în privinţa a ceea ce este cu adevărat postmodernitatea, nu numai în manifestările ei cotidiene şi concrete, ci şi în reţeaua complexă şi paradoxală a teoriei care o subîntinde. Voi ilustra, astfel, *ontologia* postmodernă cu meditaţiile lui Gianni Vattimo pe marginea „precursorilor" Nietzsche şi Heidegger, dar şi a hermeneuţilor contemporani, Gadamer, Jauss sau Rorty. *Epistemologia* şi problemele legitimării unor noi modele ale cunoaşterii le-am găsit expuse cu mare clarviziune în opera lui Jean-François Lyotard. În fine, conceptul de *sfârşit al istoriei*, la care se referă, practic, toţi specialiştii în postmodernism ca la un aspect definitoriu al acestuia, a fost discutat cu mult curaj, dacă nu întotdeauna cu putere de convingere, de Francis Fukuyama, autorul

celebrei cărţi *Sfârşitul istoriei şi ultimul om*, al cărui punct de vedere îl voi discuta în a treia secţiune, deşi istoricul american nu foloseşte niciodată termenul de *postmodernitate*. Deşi divergente în metodă şi detalii, cele trei sisteme de gândire au în comun sentimentul că o mare epocă din istoria umanităţii – modernitatea – s-a încheiat şi că intrăm într-o lume de ah tip, în care concepte fundamentale ca *realitate*, *istorie*, *valoare*, *gândire*, *artă* se modifică esenţial şi, odată cu ele, omul însuşi.

Gianni Vattimo, op. cit., p. 22.

Ontologia postmodernă

Principala direcţie în care Gianni Vattimo îşi îndreaptă eforturile în scrierea sa *Sfârşitul modernităţii* este construirea unei corespondenţe între discuţiile actuale din jurul conceptelor de *modernitate* şi *postmodernitate* şi gândirea lui Nietzsche şi Heidegger, filosofi ai modernităţii târzii, conştientă de propria ei disoluţie şi de desuetudinea proiectului ei iniţial. Moştenitoare a raţionalismului iluminist al secolului al XVIII-lea, modernitatea a fost continuatoarea curentului principal al gândirii europene, în esenţa ei un idealism centrat pe umanism şi progres, care şi-a avut apogeul odată cu mişcarea romantică din secolul trecut: „modernitatea se poate caracteriza într-adevăr ca fiind dominată de o idee a istoriei gândirii ca progresivă «iluminare», ce se dezvoltă pe baza apropierii şi reapropierii tot mai depline a «fundamentelor» – care adesea sunt gândite şi ca «origini», aşa încât revoluţiile, teoretice sau practice, ale istoriei occidentale sunt prezentate şi justificate cel mai adesea ca nişte «recuperări», renaşteri, reîntoarceri”. 1 Această viziune utopică şi teleologică a fost puternic contestată de gânditori care au arătat rolul neantului, al hazardului, al inconştientului în structurarea istoriei, „categorii negative” care, pe lângă epocile de înflorire şi progres, provoacă şi fundături, decadenţă, disoluţie, moartea unor întregi culturi şi civilizaţii etc. Revoluţia copernicană, cea care l-a des-fondat

1 Gianni Vattimo, *Sfârşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa, 1993, p. 6.

om din centrul universului, a fost, astfel, continuată de astă nemiloasă *Kulturkritik* până la demolarea totală a manismului tradiţional. Indiscutabil, „marele demolator” „mine Fr. Nietzsche, filosoful sub semnul căruia stă, etic, gândirea secolului care i-a urmat şi a cărui influenţă *e* azi mai vizibilă ca oricând. Acţiunea sa de discreditare şi, încele din urmă, de aneantizare a valorilor celor mai aparent sigure şi stabile ale culturii europene a pornit cu însăşi ideea de „fondare”, de „întemeiere”, de „fundament” ontologic sau cognitiv, fără de care metafizica nu poate exista. Atât Nietzsche, cât şi, mai puţin radical, Heidegger pun în discuţie ideea de *fundament* metafizic fără ca s-o facă, precum alţi critici ai culturii europene, în numele vreunui alt fel de întemeiere. Fiinţa, pentru cei doi filosofi, nu mai este un plan fix, imuabil, la care se raportează fenomenele lumii reale, ci o entitate fluctuantă, contextuală, aleatorie. Nici conceptele, nici valorile nu se mai împărtăşesc din etern şi neschimbător, ci devin relative şi dependente de condiţiile locale. Pentru ei, modernitatea (bazată în întregime pe iluziile metafizicii) nu poate fi, de aceea, nici continuată, nici măcar depășită: singura soluţie acceptabilă rămâne *despărţirea* de modernitate. Vom vedea, în capitolul următor, că, într-adevăr, sensul prefixului posteare intră în structura cuvintelor *postmodern*, *postmodernitate* a dat naştere la numeroase discuţii datorită neînţelegerii acestui fapt.

„Distrugerea ontologiei”, „slăbirea fiinţei”, „nihilism” erau câteva dintre expresiile infamante cu care filosofii umanişti încercau să izoleze şi să discrediteze influenţa nietzscheană. Toate aceste categorii au fost însă asumate de cei pentru care epoca modernă este prin excelenţă neîncrezătoare în valori absolute, văzând în ele depozitarul de prejudecăţi al umanităţii şi sursa discriminării şi a totalitarismelor. Trăim, într-adevăr, o epocă nihilistă, spun aceştia, dar, asumat până la capăt, nihilismul este până la urmă singura noastră Şansă, pentru că el înseamnă puterea de a crea la nesfârşit adevăr şi valoare, chiar dacă pieritoare asemenea tuturor

lucrurilor, în locul unor false norme şi dogme date o dată pentru

totdeauna. Valoarea „slabă”, creată între oameni pentru oamenii unui moment al istoriei, este singurul fel de valoare posibil în postmodermtate, când toate celelalte s-au dovedit idoli falşi. Disoluţia metafizicii prin punerea în evidenţă a caracterului „slab” al fiinţei şi al gândirii, sfârşitul istoriei văzute ca evoluţie neîncetată a omului în căutarea de sine (căci subiectul însuşi ca substrat: *subiectum*, nu a putut rezista criticii) şi în reconsiderarea noţiunii de adevăr, care devine ceva foarte asemănător unui concept estetic, sunt idei „nihiliste”, dar ele sunt premisele necesare singurei abordări optimiste, pozitive, a lumii de azi: cea postmodernă. Ar merita să ne oprim puţin asupra ultimei dintre aceste idei. Postmodernitatea, arată Vattimo, nu mai consideră adevărul un concept gnoseologic, pentru că el nu mai este întemeiat pe o realitate metafizică stabilă. Supus, ca şi subiectul, unei „cure de slăbire”, adevărul devine un concept instrumental de comunicare şi interrelaţie, foarte apropiat de conceptele estetice. Postmodernismul presupune, prin urmare, „o concepţie nonmetafizică despre adevăr, care să-l interpreteze nu atât pornind de la modelul pozitivist al cunoaşterii ştiinţifice, cât [...] pornind de la experienţa artei şi de la modelul retoricii” 2. Modelul întregii cunoaşteri va fi de aici înainte experienţa estetică, fundamental „slabă”. Este un pas necesar pentru „estetizarea” vieţii în lumea postmodernă, care are însă drept consecinţă neaşteptată o reconsiderare dramatică a rolului culturii şi al artelor în noul tip de societate. Vom vedea mai departe cât de greu se adaptează cultura „mare”, elitistă, la această estetizare a întregii vieţi sociale.

Marginalizarea conceptului de *om* este evidentă în gândirea lui Nietzsche, pentru care nihilismul este „situaţia în care omul se rostogoleşte din centru către X” 3. „Devalorizarea

3 Citat de Vattimo, op. cit., p. 21.

lorii supreme” se exprimă prin „moartea lui Dumnezeu” a omului (ca fiinţă ideală, sublimă, atemporală, ca raţiune ră) în acelaşi timp. Abia odată cu sfârşitul iluziilor despre apare posibilitatea libertăţii adevărate. Este straniu că pe

n n terenul viran creat de Fr. Nietzsche prin demolarea umanismului raţionalist s-au putut construi ideologii total opuse. Ideea că după moartea lui Dumnezeu „totul e permis” şi că morala însăşi se prăbuşeşte, singura lege rămasă valabilă fiind cea biologică: dreptul celui mai puternic, a dus la fondarea unei „morale a stăpânilor”, a „raselor superioare” etc., adică la fascism. Paradoxal şi ironic însă, istoria a dovedit că nu morala stăpânilor, a lui *Übermenseb*, este viabilă, ci aceea a „sclavilor” eliberaţi prin nihilism de idolii tribului, adică noua etică democratică bazată pe drepturile omului. *Omul ideal* a trebuit să moară ca să apară în scenă *oamenii*, diverşi şi complicaţi, aşa cum sunt în realitate. *Valoarea absolută* a trebuit să se dizolve ca să poată apărea valorile individuale, de grup etc., create între oameni nu pentru totdeauna, ci doar pentru o vreme şi valabile doar contextual. Aşa cum am amintit deja însă, consecinţa inevitabilă a perspectivismului nietzschean este o anumită *derealizare* a lumii. Desprinsă de rădăcinile metafizice care o ţinuseră bine ancorată în epocile clasice, lumea postnietzscheană se goleşte de realitate, fapt surprins cel mai bine în *Amurgul idolilor*, unde se spune că „lumea adevărată a devenit poveste” 4. La fel, pentru Heidegger fiinţa se anihilează pe măsură ce se transformă deplin în valoare – ea însăşi fluctuantă şi convertibilă. Acest efect de irealitate, atât de evident în lumea de azi, a dus la o raliere a unor curente de gândire foarte diverse împotriva nihilismului epocii noastre. Un adevărat front filosofic s-a constituit, încă din primele decenii ale secolului nostru, pentru apărarea valorilor umaniste. Sub drapelul „patosului autenticităţii”, existenţialiştii iniţiali, fenomenologii, marxiştii şi, mai recent, reprezentanţi

4 Ibid., *p*. 26.

ai hermeneuticii contemporane, ca Habermas, au făcut eforturi uriaşe pentru apărarea teoretică a marilor valori. Toate aceste eforturi, arată Vattimo, au eşuat, în ciuda acuzaţiilor de „dezumanizare”, „debusolare”, „alienare”, „prostituţie generalizată”, nihilismul total s-a

dovedit cu mult mai benign şi mai constructiv decât ideologiile care au dus la războaie şi dictaturi. Eşecul umanismului este vizibil pretutindeni în secolul nostru, în care nu numai comunismul a dus la dezastre fără precedent, dar şi mişcări filosofice şi artistice serioase (existenţialismul, suprarealismul, futurismul, avangardele) s-au compromis sprijinind toate dictaturile, de la stalinism la fascism, de la maoism la terorismul internaţional. Dimpotrivă, arată Vattimo, „nihilismul deplin [...] ne cheamă la o experienţă a realităţii, devenită fabuloasă, care este şi unica noastră posibilitate de libertate” 5. Oriunde s-a produs dezideologizarea şi abolirea credinţelor absolute (ca în lumea occidentală şi mai ales în cea americană de azi), societatea a devenit mai complexă, mai prosperă şi mai liberă, în ciuda costurilor psihologice despre care am mai vorbit.

Aserţiunea nietzscheană „Dumnezeu e mort”, ca şi, în plan practic, tehnicizarea modernă, văzută iniţial ca o cauză a dezumanizării şi o netezire a drumurilor către totalitarism, au dus, odată cu disoluţia tuturor valorilor absolute, la o criză fără precedent a *umanismului*, concept care, pentru Heidegger, era echivalent cu însăşi posibilitatea metafizicii, în jurul anului 1900 şi mai târziu, până după al doilea război mondial, are loc o dureroasă criză a valorilor umane, reflectată în toate direcţiile gândirii filosofice, în încercarea de Creare a unui cordon sanitar în jurul acestor valori au fost folosite opoziţii ca *ştiinţe ale spiritului* vs. *ştiinţe ale naturii* sau *cultură* (umanistă) vs. *civilizaţie* (dezumanizantă). Eşecul acestor opoziţii, în care primii termeni defineau citadela umanismului etern, un fel de Castalie goetheană total izolată

Ibid., *p*. 31.

A lumea degradată a epocii actuale, s-a datorat, pe de-o te faptului că valorile umaniste nu s-au dovedit diferite panţial de celelalte valori, iar pe de altă parte aceluia că nici „hnica modernă nu s-a constituit într-o reală ameninţare, mai curând într-o realitate pozitivă. Dacă Spengler sau Husserl deplâng pierderea „nucleului uman”, a „subiectului” în noua civilizaţie tehnologică, în schimb, pentru

Heidegger, „depăşirea” (*Verwindung*) umanismului este doar calea către ge*Stell*, către lumea tehnicii ca maximă desfăşurare a metafizicii şi, prin urmare, primul semn de *Ereignis*, de regăsire de sine. Subiectul, aşa cum e conceput de umanişti, nu merită să fie apărat, pentru că el se identifică raţiunii şi conştiinţei, înţelese ca un fel de corelativ al obiectului, oricum imuabile şi stabile ca şi acesta. El e un substrat (*subiectum*) şi, în această calitate, abdică, paradoxal, tocmai de la subiectivitatea sa, de la istoricitate (*Dasein*). În concluzie, Heidegger arată că metafizica trebuie abandonată, dar nu prin depăşire propriu-zisă, ci prin *Verwindung*, care înseamnă mai curând recuperare în urma unei boli, convalescenţă. Se simte nevoia unei „cure de slăbire” a subiectului, care nu mai poate avea pretenţia de a fi spiritul absolut, în urma acestei „slăbiri” el se istoricizează şi se localizează, devine contextual şi efemer, o entitate „care îşi dizolvă a sa prezenţă-absenţă în reţelele unei societăţi transformate din ce în ce mai mult într-un foarte sensibil organism de comunicare” 6, în felul acesta se închide bucla deschisă de mine cu câteva pagini mai înainte, şi filosofia se dovedeşte solidară cu practica postmodernă.

În plan artistic, consecinţele sunt considerabile. Odată cu decăderea metafizicii se creează condiţiile pentru o estetizare generală a existenţei. Problema „morţii artei”, poate tema centrală a modernităţii, capătă în postmodernitate un cu totul alt înţeles. De la avangarda istorică a anilor ’20, care refuza orice limitare a artei, şi până la neoavangarde, pentru

Ibid., p. 48.

care arta este ubicuă, manifestându-se mai ales în afara spaţiilor izolate, protejate, tradiţionale (teatru, muzeu, sală de expoziţii sau de concerte), arta privită în sens clasic a fost, pe tot parcursul secolului nostru, ţinta unor puternice contestări. Niciodată însă relativizarea ideii de artă nu s-a produs cu atâta liniştită eficienţă ca în epoca supremaţiei mediilor de comunicare, devenite astăzi un fel de realizare perversă (dar nu cu totul degenerată) a ideii hegeliene de spirit absolut. În postmodernitate arta nu dispare, dar cea mai mare parte a

ei îşi pierde izolarea de corpul social (celebra autonomie a esteticului invocată în faţa tuturor populismelor şi dictaturilor) şi se dizolvă în acesta. Condiţia supravieţuirii artei devine renunţarea la orice „absolut", aşa încât devine artă tocmai ceea ce în mod obişnuit nu este considerat drept artă. Punerea în discuţie a propriului statut al operei de artă devine criteriu de valoare. Conceptele avangardei, cum se vede, triumfă în postmodernitate, dar cu condiţia „domesticirii" lor. Când avangarda devine rutină, „normă", când ceea ce altă dată şoca nu mai şochează, dar ceea ce altă dată nu şoca nu mai există, putem vorbi de intrarea într-o lume postmodernă. Se înţelege că, obligatoriu, o operă postmodernă îşi conţine în sine propria negare, manifestată prin distanţă, ironie, parodie, (auto) pastişă, ceea ce face ca moartea artei să fie implicată literalmente în fiecare produs artistic, care, într-un fel, se hrăneşte de acum din această idee. A transforma ideea dispariţiei artei în însăşi sursa vitalităţii şi supravieţuirii acesteia este răspunsul optimist pe care postmodernul îl dă acestei probleme, care pentru modernist era insolubilă: după moartea artei urma neantul.

Dar această performanţă nu a fost realizată întâmplător abia în epoca actuală. Distanţa dintre avangardele istorice, neoavangarde şi postmodernism este dată de impactul tehnologiei, care reproduce la nesfârşit şi ubicuizează operele, distrugând astfel unul dintre criteriile esenţiale ale valorizării elitiste a operei: *unicitatea* acesteia. Efectul de masificare despre care vorbeşte Benjamin în celebra sa scriere

r 1936 *Opera de artă în epoca reproductibilităţii ei hnice7* duce la o ciudată „moarte vie" a artei, care, deşi pă *K*nde peste tot şi în toate formele posibile, îşi pierde pres-tn\ul imens dinainte, când era considerată (e drept, de o f mă elită care avea acces la artă) depozitarul valorilor şi 11 înţelepciunii umane. Astăzi *mass-media* acordă prea puţină importanţă şi spaţiu artei „mari", „serioase"; în schimb le distribuie informaţie, cultură şi divertisment urmând un unic criteriu, care este, esenţial, unul estetic: *plăcutul*. Numai *mass-media* sunt capabile astăzi să organizeze consensul social, iar acest consens nu mai este unul de tip politic, nici ideologic, ci „o funcţie

rafinat estetică” 8. Iată în ce fel ideea morţii artei apare astăzi într-o dublă perspectivă: în sens *tare* ea se referă la sfârşitul artei „mari” ca paradigmă formativă a umanităţii, ca lume ocultă, iniţiatică, păstrătoare a unor revelaţii transcendentale (recunoaştem imediat perspectiva „eleată” a modernismului); în sens *slab*, conceptul de „moarte a artei” priveşte mutaţia, inacceptabilă şi apocaliptică pentru o gândire tradiţională, în urma căreia arta se dizolvă în social prin *mass-media* (şi alte mijloace), renunţând la „mitul artei” şi democratizându-se fără limite. Ar fi o greşeală să vedem aceste două accepţii în succesiune. Ele sunt simultane şi într-o inextricabilă interdependenţă. Într-adevăr, modernismul nu moare când apare postmodernismul, ci supravieţuieşte tocmai prin acesta, în cadrul unei simultaneităţi tipic postmoderne a tuturor atitudinilor estetice, a tuturor ideologiilor, stilurilor şi manierelor într-o lume anistorică, în care, după o expresie a lui Al. Philippide, „epoci varii, şi vechi, şi noi, sunt date/ Deodată toate”. Arta „mare” supravieţuieşte în ziua de azi, chiar dacă audienţa şi mai ales prestigiul ei sunt mult diminuate. Ea rămâne un mic spaţiu izolat „în care se pun în joc sau se întâlnesc.

7 Vezi discuţia din prefaţa cărţii lui Vattimo şi apoi capitolul VI, «Structura revoluţiilor artistice”, din aceeaşi scriere.

8 G. Vattimo, op. cit., p. 57.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Într-un complex sistem de relaţii, cele trei aspecte ale morţii artei ca utopie, *kitsch*, tăcere” 9. Mai cu seamă asupra acesteia din urmă vom reveni în capitolul următor, arătând, pe urmele lui Ihab Hassan, că, dacă ambele direcţii ale modernităţii, intelectualismul şi avangarda violentă, sfârşesc în tăcere (prima prin meditaţia intensă pe marginea paginii] albe, cealaltă prin zgomotul alb al scandalului permanent),! în schimb postmodernitatea *porneşte* de la tăcere pentru a-şi! construi lumile paralele ce vor face în cele din urmă concul rentă Lumii înseşi. Dacă îşi pierde „viaţa” în sensul tradiiţional al cuvântului (valoarea, importanţa, misterul etc.), în schimb arta îşi pierde şi moartea în postmodernitate, rămânând prinsă într-un limb paradoxal, ca vânătorul Gracchus din povestirea kafkiană, situaţie pe care am

putea-o numi „amurgul” sau „agonia” eternă a artei. Viaţă moartă, agonie blândă, „veselă apocalipsă” – iată cum arta actuală nu mai poate fi definită decât oximoronic, ceea ce o apropie încă o dată de curentul estetic cu care seamănă izbitor în multe alte privinţe, *manierismul*.

Estetica tradiţională decade şi ea odată cu artele. Ideea de „exemplaritate” a operei de artă nu mai poate fi apărată, în condiţiile reproductibilităţii ei tehnice (când, de exemplu, muzica lui Vivaldi e folosită într-un *advertising* la o marcă de detergenţi şi Gioconda apare pe cutiile de chibrituri), opera artistică mai produce doar o percepţie „distrată”, „laterală”, „marginală”, asemenea unui obiect văzut „cu coada ochiului”. Lipsit de fundamente valorice stabile, demersul estetic devine unul „slab”. Temporară şi perisabilă, opera devine, şi pentru Heidegger, doar o „parolă”, un semn al apartenenţei la o lume, golindu-se de înţelesul ei propriu-zis. Din acest punct de vedere, ea începe să semene tot mai mult cu arta ornamentală, fiind decorativă şi periferică la fel ca şi aceasta. Heidegger vorbeşte în *Originea operei de artă* despre artă ca „eveniment de fundal”, posibil

9 *Ibid*., p. 60.

A descris doar printr-o ontologie „slabă”. Defap t, această ’întoarcere a artei la situaţia sa de dinainte de „înnobilarea” le către romantici, această lărgire a conceptului până la mensiunile întregului corp social sunt condiţiile necesare pentru transformarea *întregii* lumi în operă de artă, aşa cum Nietzsche o prevedea încă din secolul trecut când scria: Lumea e o operă de artă care se face de la sine” 10. Aş putea spune, ca o concluzie la discuţia despre moartea artei în lumea contemporană, că dacă nu moare arta rămâne singură, dar dacă moare aduce mult rod, precum sămânţa din parabola christică.

Propunând „o filosofie a istoriei de tip substanţialmente umanistic” 11, cei mai importanţi reprezentanţi ai hermeneuticii contemporane, Gadamer, Apel şi Jauss, se depărtează de fapt de spiritul heideggerian, pe care ar dori să-l împărtăşească, devenind adversari ai postmodernităţii prefigurate de Heidegger. De fapt, marele filosof califică relaţia dintre fiinţă şi limbaj într-un sens nihilist:

Dasein-ul e definit ca „ființa-pentru-moarte”. Ființa nu mai are un „fundament”, ci e „rostire”, ritmată asemenea unui discurs. Transformându-se progresiv în limbaj, ființa „slăbește”, istoria metafizicii devenind istoria progresivei uitări a ființei. Dintre hermeneuții actuali, mai apropiat de o poziție postmodernă (fără să fie el însuși un postmodern) este Richard Rorty, care, în scrierea sa principală, *Philosophy in the Mirror of Nature*, pune accent pe „empatie”, pe caracterul intuitiv al cunoașterii hermeneutice. Renunțând la orice pretenție de a construi o epistemologie, hermeneutica se dizolvă, pentru Rorty, în antropologie, devenind „o formă a disoluției ființei” 12. SfăȘiată între *omologare* și *diferență*, între un ideal „ecumenic” occidental și o marginalitate securizantă, lumea contemporană

10 Citat de Vattimo, op. cit., p. 56.

11 *Ibid*., p. 112.

12 *Ibid*., p. 154.

apare ca „un imens șantier de supraviețuiri” 13. Nu altfel am putea defini și arta contemporană, în care toate tendințele, de la cele de mult istoricizate până la cele ale marginalității artistice simultane, sunt prezente, unificate (dar și pluralizate) de marele discurs mediatic.

Cunoașterea în postmodernitate în privința epistemologiei postmoderne, cea mai lucidă analiză îi aparține lui Jean-François Lyotard1, care, studiind diverse tipuri de discurs de legitimare, a arătat modul în care legitimările de tip „modern” ale puterii, științei, cunoașterii etc. sunt tot mai mult substituite prin alte forme de legitimare. Vorbind despre începuturile gândirii postmoderne, Lyotard se referă, ca și Vattimo, la operele lui Nietzsche și Heidegger, dar le adaugă și alte influențe, considerate determinante, ca psihanaliza freudiană, relevarea conexiunii dintre spiritul protestant și capitalism de către Max Weber, filosofia Școlii de la Frankfurt, fără a neglija nici gândirea marxistă și neokantiană, din care postmodernismul împrumută teme majore. De asemenea, există un consens remarcabil între cei doi teoreticieni ai postmodernității în privința stabilirii

punctului comun al tuturor autorilor citaţi, ca şi al multor altora, ca Foucault, Derrida, Deleuze etc., şi anume critica susţinută a programului Iluminismului european, cu credinţa sa în raţiune şi în marile scenarii coerente şi teleologice, care aşază omul în centrul existenţei şi al istoriei, sortindu-l unui progres nelimitat. Din acest program s-au desprins „scena-ni sau „mari povestiri", care, timp de aproape trei secole, au avut în gândirea europeană un rol legitimant şi consolator.

13 R. Gulden, citat de Vattimo, op. cit., p. 156.

Jean-François Lyotard, *Condiţia postmodernă*, Editura Babei, Bucureşti, 1993.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Gândirea umanistă şi-a sprijinit pe ele toate iluziile despre „predestinarea" fiinţei umane şi toate pretenţiile de a explica până la capăt, definitiv şi coerent, omul şi destinul său în lume. Moştenitoare a gândirii raţionaliste şi a idealismului romantic în acelaşi timp, modernitatea a continuat să creadă în „adevărul obiectiv" al diferitelor scenarii justificative. Omul modern, chiar dacă fisurat profund, continuă să întruchipeze un ideal uman abstract. Pe de altă parte, post-modernitatea manifestă o puternică neîncredere în me-tapovestiri, pe care a învăţat să le deconstruiască în aşa fel, încât să devină evidente prezumţiile ideologice şi automistificatoare din spatele celui mai „obiectiv" discurs în aparenţă. Această neîncredere, acest scepticism în faţa oricărei pretenţii de obiectivitate, de coerenţă şi exhaustivitate, este simptomul principal, după Lyotard, al unei gândiri post\ moderne: „Când acest metadiscurs [n.n.: filosofia] recurge explicit la una sau alta dintre marile povestiri, cum sunt dialectica spiritului, hermeneutica sensului, emanciparea subiectului naţional sau muncitor, dezvoltarea bogăţiei, am decis să numim «modernă» ştiinţa care se raportează la ele pentru a se legitima". 2 Iată cum, într-un mod surprinzător, doctrine şi ideologii aparent atât de deosebite-ntre ele ca hegelianismul, naţionalismul, marxismul, hermeneutica şi liberalismul economic clasic se revelează ca tot atâtea feţe ale unei modernităţi „totalitare", în sensul că fiecare încearcă să se

erijeze în *singura* interpretare cu adevărat legitimă şi exhaustivă a Omului şi singurul mod de influenţare şi modelare a lui conform unor principii abstracte. Fireşte, această opoziţie nu poate fi atât de tranşantă cum o prezintă Lyotard, de vreme ce postmodernismul, cum am văzut, nu „substituie” pur şi simplu, într-un moment istoric precis, modernismul, ci stabileşte cu el relaţii mult mai complicate.

2 J.-F. Lyotard, op. cit., p. 15.

onvietuire şi interdependenţă. Relativul maniheism al

* dirii lui Lyotard a fost repede detectat de alţi teoreticieni, luatei Călinescu, care, în capitolul introductiv al antolocaj postmoderne editate în colaborare cu Douwe Fokkema3, jotează cât se poate de explicit: „Actually, Lyotard’s oppo

rion between modernity and postmodernity, seen within he corpus of his philosophical work, is just another way f personifying the eternal conflict between Ahriman (domination, capital, the acquisitive drive, the will to infinity, mastery, control, richness) and Ormază (the deşire for opacity, paralogy, non-communication, autonomy, the «figurai» and «deconstructive» search for «incommensurability». Modernity would then be a synonim for Lyotard’s strângely tuneless notion of capitalism, while postmodernism would be a personification of an equally tuneless deşire for freedom and justice”. 4 Dacă însă putem accepta că un ciudat capitalism „fără vârstă” (sau, mai curând, o

„Epocă industrială”, văzută fie ca fundal, fie ca metaforă) ar putea aduce, într-adevăr, cu modernitatea în sensul dat cuvântului de Lyotard, mi se pare totuşi curioasă afirmaţia lui Matei Călinescu după care, pentru acesta, postmodernismul este o lume „opacă” şi „noncomunicativă”. Dimpotrivă, cred eu, atât Lyotard, cât şi Vattimo (autor chiar al unei cărţi pe această temă5) văd în transparenţă şi comunicare – ceea ce e unul şi acelaşi lucru – fondul însuşi al noului liberalism de natură postmodernă. În cadrul acestei lumi transparente (sau, măcar, translucide) doar instituţiile mai tradiţionale, care păstrează, evident, reziduuri ale trecutului, vor mai contrazice o vreme, arată Lyotard, această

3 Matei Călinescu and Douwe Fokkema, *Exploring Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1990.

4 Matei Călinescu, în capitolul „Introductory Remarks", în Matei Călinescu and Douwe Fokkema, op. cit., pp. 5 – 6.

Societatea transparentă, Editura Pontica, Constanţa, 1995.

tendinţă: „Statul va începe să apară ca un factor de opacitate şi de «bruiaj» pentru o ideologie a «transparenţei» comunicaţionale, care este însoţită de o comercializare a cunoştinţelor". 6

Cunoaşterea nu mai are, pentru Lyotard, mo. un rol formativ. Postmodernitatea, consideră el, renunţă cu desăvârşire la ideea „perfecţionării" continue a omului, a îmbogăţirii! sale interioare prin cunoaştere, idee pe care o împărtăşeşte J încă umanismul modern. Valorizarea cunoaşterii se produce cu totul altfel în noua lume postindustrială, în care *orice* va-l loare devine valoare de schimb, care fluctuează, ca orice marfă, la o „bursă a valorilor": „Cunoaşterea este şi va fi \ produsă pentru a fi vândută, este şi va fi consumată pentru \ a fi valorificată într-o nouă producţie". 7 în această nouă ipostază, ea devine un factor diferit şi de „forţa de producţie", aşa cum o vede gândirea pozitivistă, dar şi de forţa modelatoare din critica hermeneutică, forţă ce are sens} doar într-o lume a valorilor şi finalităţilor absolute. De fapt, problema cunoaşterii depăşeşte cu mult în lumea de azi sfera producţiei de bunuri. Adevăratul loc în care cunoaşterea se dovedeşte decisivă este sfera *deciziei*: „Problema cunoaşterii în epoca informaticii este mai mult ca oricând problema guvernării", scrie Lyotard8, adăugând că în centrul acestei probleme se află întrebarea *cine decide*? Nu scenariile narative mai sunt în stare să descrie norii informaţionali ai societăţii actuale, ci mai curând criteriile logice şi! lingvistice, lipsite de ideologie, dar având o structură de reţea extensibilă la nesfârşit. Între ele, Lyotard arată o mare afinitate pentru „jocurile de limbaj" în accepţia lui Ludwig Wittgenstein. Mare parte din demonstraţia care urmează este structurată pe acest criteriu specific. În condiţiile noii societăţi, guvernarea încetează să mai fie decizie

politică:

6 J.-F. Lyotard, op. cit., p. *22*.

7 Ibid., *p*. 20. *Ibid*., *p*. 26.

CUNOAŞTEREA ÎN POSTMODERNITATE

Vechii poli de atracţie constituiţi din state-naţiuni, partide, „ofensiuni, instituţii şi tradiţii istorice îşi pierd din interes” 9, md substituiţi de „o pătură compozită formată din şefi de A treprinderi, din înalţi funcţionari, din conducători de mari raanisme profesionale, sindicale, politice, confesionale”. 10 Acest grup ia decizii care vor afecta întreaga „ţesătură socială” în cadrul unui complex joc alcătuit la rândul lui din nenumărate jocuri de limbaj diferite. Ca să poată fi observată legătura socială trebuie să cuprindă o „mutare de limbaj” în cadrul unui astfel de joc. Se conturează, aşadar, o *agonistică generală*, ca nou mecanism al „puterii” în lumea postmodernă, în care „a vorbi înseamnă a lupta în sensul de a juca” 11, în analiza lui Lyotard se observă, pe de-o parte, un aspect contrastiv caracteristic structuralismului lingvistic, iar pe de alta accentul pus pe aspectul *ludic* al deciziei, care constituie adevărata noutate a relaţiei sociale în postmodernitate. Însă prin această prezentare a noii societăţi ca un nor informaţional guvernat printr-o agonistică generală doar se descrie, nu se şi rezolvă problema deciziei, căci pentru ca o decizie să fie posibilă, şi apoi să poată structura textura socială, ea trebuie să fie percepută drept *legitimă*.

Abia aici intrăm cu adevărat în problematica studiului lui Lyotard. Pentru că lumea de după al doilea război mondial, care a trecut prin experienţa conflagraţiilor internaţionale, a Holocaustului şi a totalitarismului comunist, nu mai poate fi guvernată conform marilor povestiri de legitimare, fie ele naţionaliste, marxiste sau de alte naturi. Erodarea omului a atras după sine decăderea tuturor idealurilor şi utopiilor, în numele cărora au avut loc nenumărate crime. Pentru gânditorul francez, problema cea mai importantă a postmoder-mtăţii este următoarea: cum poate arăta o *altfel* de legitimare a deciziei, care să-şi păstreze credibilitatea şi să se dovedească

10 *Ibid*., *pp*. 35 – 36.

11 *Ibid*., *p*. 29.

viabilă? Combinând epistemologia cu teoria jocurilor, Lyotard încearcă să răspundă la această întrebare prin surprinderea modului în care se produce atomizarea „socialului în reţele suple de jocuri de limbaj” 12. Tocmai natura acestor jocuri lingvistice va determina legitimarea.

De la începutul studiului, Lyotard distinge între două mari modalităţi de cunoaştere. Cea dintâi este cunoaşterea „narativă”, de sorginte populară, în care forma narativă este mai importantă decât conţinutul sau finalitatea discursului (rememorarea trecutului). Nevoia de ficţiune, sub formă de mituri clasice sau moderne, devine astfel sinonimă cu nevoia de uitare – sau de inventare a unei memorii false –, mai adecvată dorinţelor şi aspiraţiilor colectivităţii, în acest tip de cunoaştere legitimarea nu este necesară, căci naraţiunea însăşi se legitimează pe sine. În vădit contrast cu cunoaşterea narativă se află cunoaşterea ştiinţifică. Pragmaticile celor două forme de cunoaştere sunt două jocuri de limbaj la fel de valide, dar care se exclud reciproc. Arătând că prima modalitate este specifică societăţilor tradiţionale, reînviate de spiritul romantic şi extinse până în modernitate, Lyotard se ocupă în continuare, pe larg, de cunoaşterea ştiinţifică, specifică mai ales postmodernităţii.

Aceasta se desparte, la rândul ei, în două ramuri (*sau jocuri*) principale: cercetarea şi învăţământul. Următoarele presupoziţii (sau *reguli ale jocului*) sunt specifice cercetării: 1. Destinatarul are aceeaşi competenţă cu destinatorul; 2. Referentul trebuie să fie adecvat realităţii; 3. Destinatorul este considerat că spune adevărul; 4. Regula de adecvare e dublă: dialectică şi metafizică; 5. Cercetarea îşi îndeplineşte scopul când se ajunge la un consens în privinţa validităţii sale. La rândul său, învăţământul are şi el la bază câteva presupoziţii: 1. Destinatarul nu ştie ce ştie destinatorul; 2. Destinatarul poate deveni la rândul său expert; 3. Există enunţuri „indiscuta

12 *Ibid*., p. 39.

bile", transmise ca adevăruri. Prin sintetizarea caracteristicilor celor două jocuri ale cunoaşterii ştiinţifice, J.-F. Lyotard ajunge la proprietăţile acestui tip de cunoaştere, care sunt următoarele: 1. Cunoaşterea ştiinţifică permite doar un joc denotativ de limbaj; criteriul de acceptare a unui enunţ este valoarea sa de adevăr; 2. Este o cunoaştere indirectă, izolată de celelalte aspecte ale legăturii sociale; 3. Competenţa este obligatorie doar pentru destinator; 4. Enunţul ştiinţific nu se validează prin propria lui formulare; 5. Ştiinţa este un proces cumulativ care, fiind diacronic, implică memorie şi proiect.

Între cunoaşterea narativă şi cea ştiinţifică există o asimetrie de compatibilitate în sensul că, dacă prima tolerează într-o oarecare măsură mentalitatea ştiinţifică, cea de-a doua se dovedeşte complet intolerantă la mentalitatea narativă. Este exact ceea ce deplâng filosofii adversari ai postmodernismului ca fiind o pierdere a sensului, a valorii umane a cunoaşterii. Se simte în atitudinea lor o nostalgie a trecutului, a modernităţii umaniste, în care, într-adevăr, cunoaşterea era predominant narativă.

Odată cu prăbuşirea legitimărilor religios-metafizice, cunoaşterea de tip european intră în impas. Au fost inventate diverse tipuri de legitimare, într-un efort general de evitare a „nihilismului", adică a legitimării prin consens. Astfel, în perioada romantică, a apărut legitimarea venită de la popor, prin deliberare şi consens. Poporul era, în această perspectivă, un fel de „expert universal", ai cărui reprezentanţi distrug structurile narative tradiţionale pentru a le înlocui cu îtructuri moderne, de asemenea narative. Apare în această oca ideea de progres, văzută ca o acumulare a competentelor de-a lungul generaţiilor. Epoca de aur, pe care anticii ituau în trecutul mitic, este plasată de moderni în viitor: – a avea să fie posibilă datorită progresului general al umaniu-Acest tip de legitimare domină încă şi azi viaţa politică itmnilor. Prin el, problema statului devine strict legată: cea a cunoaşterii ştiinţifice. Ca expert universal, poporul

devine interesat în legitimarea puterii politice, economice şi ştiinţifice prin mari povestiri, în acest mod apar marile „scenarii" sau

naraţiuni de legitimare, care cunosc două versiuni: una politică şi una filosofică, în marele scenariu politic al modernităţii europene, umanitatea luată în întregul ei este reprezentată ca un erou al libertăţii. Statul îşi asumă, în această viziune, misiunea de formare a poporului sub numele de naţiune şi de călăuzire a lui pe calea progresului. Un exemplu clasic în acest sens este statul prusac din vremea lui Hegel, pe care acesta îl considera forma statală ideală, cu neputinţă de depăşit, odată cu apariţia căreia, de fapt, istoria ca desfăşurare deplină a spiritului absolut lua sfârşit.

Versiunea filosofică a povestirilor de legitimare are în centru metafizica văzută ca o sintetizare, la un nivel superior şi integrator, a tuturor ştiinţelor. Acestea, la rândul lor, sunt doar momente în devenirea spiritului, realizând o metaistorie a acestuia. Recunoaştem şi aici o întruchipare a proiectului hegelian, adică aceeaşi cunoaştere de tip narativ. Din ea decurge cunoaşterea hermeneutică, atât de adecvată modernităţii, dar cu totul incompatibilă cu postmodernitatea. Toate marile ideologii derivate din idealismul iluminist şi romantic au fost şi sunt legitimate fie prin versiunea politică a marilor povestiri, fie prin cea filosofică, şi de cele mai multe ori prin amândouă.

Dacă legitimarea este obsesia modernităţii europene de cel puţin două secole încoace, în postmodernitate are loc procesul de *delegitimare* ideologică prin pierderea credibilităţii marilor scenarii. Accentul se deplasează, în acest proces, de pe *scopuri* (teleologic, progres, utopie) pe *mijloace*. În concordanţă cu Gianni Vattimo şi cu alţi teoreticieni ai postmodernităţii, J.-F. Lyotard arată că decăderea marilor scenarii de legitimare nu se datorează numai intrării umanităţii în epoca postindustrială, ci mai ales unor procese care privesc aspectele teoretice ale cunoaşterii. Germenii delegiţi –

mării şi ai nihilismului trebuie căutaţi mai întâi în eroziunea discursului speculativ (filosofic), datorată, cum observa încă Nietzsche, faptului că ştiinţele erau subordonate şi validate de filosofie. Dacă aceasta era predominant narativă, ştiinţele deveneau ideologie şi instrumente ale puterii, pierzându-şi valoarea de adevăr şi, prin

aceasta, credibilitatea. Apoi, şi discursul emancipator (politic) se erodează prin faptul că de la popor decurg de fapt două tipuri de discurs: unul enunţiativ şi unul prescriptiv, care nu pot decurge unul din celălalt, având reguli diferite de generare, în acest fel, între ştiinţific şi juridic apare un hiatus fatal.

Putem explica astfel valul de pesimism de la sfârşitul secolului trecut şi din primele decenii ale secolului nostru. Gânditorii, indiferent de orientarea lor, se vedeau puşi în faţa unei enorme proliferări de limbaje apărute în lipsa oricărei legitimări tradiţionale. Epoca pesimismului însă, arată Lyotard, s-a încheiat odată cu apariţia unor noi forme de legitimare, specifică tocmai limbajelor proliferante, şi anume a celor venite din practica lingvistică şi din interacţiunea comunicaţională. Asupra acestora se concentrează mai departe analiza lui Lyotard.

În viziunea postmodernă, cea dintâi ramură a cunoaşterii ştiinţifice, cercetarea, se legitimează prin *performativitate* (de la început un criteriu pragmatic, şi nu metafizic). Faţă de situaţia de acum câteva decenii, pragmatica cercetării este influenţată astăzi de două modificări: îmbogăţirea argumentaţiilor şi complicarea administrării probelor, în privinţa primei modificări, filosoful francez arată că limbajele argumentării sunt reglementate de metalimbajul logic, care presupune consistenţă, completitudine, decidabilitate şi independenţa axiomelor între ele. Ştiinţa logicii formale s-a îmbogăţit însă considerabil în ultimul timp: de la faimoasa demonstraţie a lui Godel ştim că toate sistemele au limitări, care apar datorită traducerii lor în limbajul natural, inconsistent şi generator de paradoxuri. Acest fapt duce la imposibilitatea

r epuizării prin demonstraţie a unui sistem, lucru inacceptabil pentru gândirea tradiţională, dar considerat inevitabil şi, mai mult, constructiv de către postmoderni. Prin acceptarea aleatoriului, incompletitudinii, contradicţiei, însăşi ideea de raţiune se modifică fundamental: „Principiul unui metalimbaj universal este înlocuit cu cel

al pluralităţii de sisteme formale şi axiomatice capabile să argumenteze enunţuri denotative, aceste sisteme fiind descrise într-o metalimbă universală, dar inconsistentă". 13 Deosebirea dintre postrno-dernitate şi toate epocile precedente în privinţa cunoaşterii ştiinţifice devine evidentă: dacă paradoxul era intolerabil în ştiinţa clasică şi modernă, postmodernitatea îşi găseşte în el însăşi forţa argumentării.

A doua modificare recentă a pragmaticii cercetării este complicarea administrării probelor. Paradoxul central al acestei probleme este că proba trebuie, la rândul ei, probată. A administra o probă înseamnă a constata un fapt cu ajutorul unor tehnici de înregistrare, supuse principiului perf ormativităţii. *Hardware*-ul tehnologic presupus de acest lucru este complex şi costisitor, aşa încât nu orice om de ştiinţă îl poate avea la dispoziţie. Ecuaţia care reglementează administrarea probelor este *bogăţie-eficienţă-adevăr*, unde ordinea termenilor este una cauzală, în noul „imperiu al performanţei" idealismul ştiinţific de care era animată ştiinţa clasică, în care omul de ştiinţă se dedica unei căutări pure a adevărului pentru el însuşi, nu a devenit doar o naivitate, ci de-a dreptul o imposibilitate. Ştiinţa a încetat să fie o garanţie a progresului nelimitat al umanităţii, devenind un moment în circulaţia capitalului: „Dorinţa de îmbogăţire este aceea care, în mai mare măsură decât dorinţa de cunoaştere, impune tehnicilor imperativul îmbunătăţirii performanţelor şi al realizării produselor". 14 Cercetarea începe să funcţioneze după normele organizării muncii în întreu *Ibid*., *p*. 77.14 *Ibid*., p. 79.

CUNOAŞTEREA ÎN POSTMODERNITATE

rinderi, creditele fiind oferite de capitalism prin finanţarea departamentelor cu „aplicaţii" practice sau prin crearea unor fundaţii de specialitate. Administrarea probelor „trece astfel sllb controlul unui alt joc de limbaj, în care miza nu este adevărul, ci performativitatea [...]. Statul şi/sau întreprinderea abandonează povestirea de legitimare idealistă sau umanistă pentru a justifica noua miză: [...] puterea" 15, între jocurile principale de limbaj: denotativ (ştiinţific), prescriptiv (juridic) şi tehnic (performativ), puterea nu aparţine decât ultimului.

De vreme ce realitatea furnizează probele, iar tehnicile stăpânesc realitatea, rezultă că *legitimarea ţi-o dă puterea*, singura care pune la dispoziţie tehnicile de investigare a realităţii. Acesta este singurul mod real de legitimare cunoscut de lumea postmodernă.

Prin urmare, dacă în modernitate tehnica era considerată doar un adjuvant al ştiinţei, ea îşi asumă în lumea postmodernă întâietatea faţă de ştiinţă, în cadrul acestui raport inversat, ştiinţele există ca să poată apărea tehnici tot mai performante. Apare astfel un sistem circular, în care creşterea puterii se poate produce numai prin creşterea cantităţii de informaţie. Sistemul lumii postmoderne este fundamental unul informaţional.

Cea de-a doua componentă a cunoaşterii, învăţământul, se deosebeşte de cercetare prin faptul că el funcţionează nu independent de legătura socială, ci ca un subsistem al sistemului social. Scopul său este de a contribui la optimizarea generală. Pentru aceasta, noul învăţământ renunţă pentru totdeauna la idealul umanist al formării caracterelor, mulţumindu-se să formeze, de-aici înainte, doar competenţe. Acestea sunt necesare, pe de-o parte, pentru a face faţă competiţiei mondiale dintre statele postindustriale (şi pentru aceasta sunt pregătiţi specialişti ai limbajelor şi informaţiei), iar pe de «ta parte pentru necesităţi sociale interne (medici, profesori.

15 *Ibid*., p. 81.

Ingineri, într-un cuvânt „actori capabili să-şi îndeplinească în mod convenabil rolul în posturile pragmatice de care au nevoie instituţiile” 16), în acest context, Lyotard arată că ideea autonomiei universitare, atât de discutată în anii ’70, nu are sens, de vreme ce instituţiile de învăţământ sunt în mod necesar subordonate puterii care le dă posibilitatea să funcţioneze. Rolul lor constă mai cu seamă în reciclarea sau educaţia permanentă a indivizilor, în procesul de învăţământ din noul tip de societate întrebarea „este adevărat?” e tot mai mult înlocuită cu „e vandabil?”, fapt care presupune, în cele din urmă, o profundă alterare a înseşi ideii de realitate, ceea ce reprezintă provocarea cea mai intensă şi mai tulburătoare a postmodernităţii. Cu

toate acestea, nu învăţământul idealist şi umanist, care prezervă valorile şi simţul realităţii, s-a dovedit cel mai capabil să asigure dezvoltarea cunoaşterii, ci, dimpotrivă, cel pragmatic şi axat pe performativitate pură: „Perspectiva unei imense pieţe a competenţelor operaţionale este deschisă. Deţinătorii acestui tip de cunoaştere sunt şi vor fi obiect de ofertă şi chiar miză a practicilor de seducţie. Din acest punct de vedere, nu sfârşitul cunoaşterii este cel care se anunţă, dimpotrivă. Enciclopedia de mâine vor fi băncile de date. Ele depăşesc capacitatea oricărui utilizator. Ele sunt «natura» pentru omul postmodern”.[17] Ideea că savantul nu mai explorează nemijlocit natura, ci băncile de date despre aceasta, adică o realitate secundă, creată de om şi în care omul se integrează de-acum înainte locuindu-şi confortabil *i-realitatea*, este poate emblema absolută a postmodernităţii. Şi încă, în 1979, când apărea cartea lui Lyotard, nu se produsese explozia pe piaţă a computerelor personale, a căror revoluţie a confirmat strălucit previziunile, aparent atât de cinice, ale gânditorului francez. Nu numai prin băncile de date pe care le încorpo

16 *Ibid*., p. 85. ™*Ibid*., *p*. 89.

rează, ci şi prin facilităţile de personalizare, multimedia, reţele de tip *Internet* etc., computerele personale au introdus, concret, în viaţa omului obişnuit *realitatea virtuală*, care este însăşi substanţa iluzorie a postmodernităţii.

Există totuşi, scrie Lyotard, o calitate tradiţională „umanistă” care-şi păstrează rolul şi în noua societate. Este vorba despre *imaginaţie*. Când cunoaşterea este total transparentă şi cu informaţie completă, avantajul într-o luptă a competenţelor trebuie să vină din altă parte. El este dat de plusul de imaginaţie, adică de puterea de a inventa noi mutări în cadrul unui joc de limbaj, punând la un loc, cu o viteză mai mare decât a altora, informaţii care păreau disparate. Ca în celebra povestire a lui Asimov, învăţământul se organizează pe două nivele de performanţă, unul „masificat”, bazat pe reproducerea de cunoştinţe, şi altul „elitist”, având ca scop dezvoltarea creativităţii. „Era Profesorului” ia astfel sfârşit, datorită concurenţei băncilor de date şi a

echipelor de cercetare şi în condiţiile delegitimării şi ale primatului performativităţii.

Problemele legitimării nu se opresc însă aici. Performativitatea, într-adevăr, presupune existenţa unui sistem stabil şi determinist, în postmodernitate însă aceste trăsături îşi pierd absolutul, devenind, ca toate celelalte, variabile şi contextuale. De aceea legitimarea nu mai poate fi nici ea absolută. Ea fluctuează permanent în condiţiile cunoaşterii postmoderne, ştiinţele descoperindu-şi o nouă funcţie esenţială: permanenta interogare asupra propriei legitimităţi. Prin urmare, discursul de legitimare devine *imanent*”, depinzând de condiţii locale şi consensuale. Conform teoriei lui Godel, interiorizarea acestui discurs produce în mod necesar paradoxuri şi limitări, dar marea diferenţă faţă de şi

18 Vezi, în capitolul următor, marea importanţă pe care Ihab Hassan° acordă *imanenţei* ca trăsătură a postmodernităţii: alături de indeterminare, cu care este strâns corelată dialectic, imanenţa e definitorie pentru lumea postmodernă, participând la „indetermanenţa” acesteia.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

tuaţia din trecut este că acestea nu mai sunt considerate „defecte” ale legitimării, ci trăsături obiective şi inevitabile ale acesteia. Din primele decenii ale secolului nostru fizica atomică a adus limitări ale cunoaşterii prin teoria cuantică şi prin principiul de indeterminare al lui Heisenberg. Acesta din urmă, de exemplu, arată că, pe de-o parte, observarea tuturor condiţiilor dintr-un sistem necesită mai multă energie decât cea consumată în acel sistem, iar pe de altă parte că un control perfect micşorează eficienţa. Cu cât precizia creşte mai mult, cu atât creşte şi incertitudinea, singurele cantităţi previzibile fiind cele statistice. Iată cum, alături de imanenţă, *indeterminarea* este a doua caracteristică importantă a postmodernităţii. Teoriile ecuaţiilor nonlineare din matematică (teoria catastrofelor a lui René Thom, teoria haosului, teoria fractalilor a lui Mandelbrot) au contribuit şi ele, în acelaşi sens, la congruenţa teoretică a lumii post-moderne. Determinismul absolut nu mai are nici sens, nici realitate. Nu mai

putem vorbi decât de „insule de determinism", instabile, produse de starea locală a sistemului, într-un ocean în mişcare haotică. Vom întâlni, prin urmare, *paralogii* pretutindeni în universul postindustrial. Cultura şi artele se vor confrunta şi ele cu dezordinea, paradoxul, indeterminarea. Noua poziţie a omului în lume, arată Lyotard, este cea a unei conştiinţe care (ca întotdeauna) încearcă să confere sens haosului, dar de data aceasta nu global, ci punctual, în fiecare moment al existenţei sale: „Interesându-se de indecidabile, de limitele preciziei controlului, de cuante, de conflictele cu informaţia incompletă, de «fracta», de catastrofe, de paradoxuri pragmatice, ştiinţa postmodernă face teoria propriei sale evoluţii discontinue, catastrofice, nerectificabile, paradoxale". 19 *Mutatis mutandis*, această frază ar putea descrie foarte bine şi situaţia din literatura postmodernă, în care textul, preocupat în modernitate de transcendenţa sa.

J.-F. Lyotard, op. cit., p. 101.

devine imanent, chestionându-se în permanenţă asupra propriei legitimităţi artistice.

Sfârşitul povestirilor de legitimare devine, astfel, şi sfârşitul sistemelor închise. Noua ştiinţă e un antimodel al acestora, un sistem deschis aflat, cu o expresie a lui René Thom, într-un proces de *morfogeneză*. Acest fapt presupune noi reguli ale jocului, legate de condiţii locale imprevizibile, în interiorul acestor „imenşi nori de materie lingvistică ce formează societăţile" 20.

Reinterpretată astfel, pragmatica ştiinţifică îşi poate redefini şi raporturile cu societatea. Acţiunea ei este ambivalenţă, căci se poate exercita atât împotriva puterii (prescriptive sau metaprescriptive), cât şi în favoarea puterii. Într-o primă fază a impactului universului informaţional au existat temeri că manipularea informaţiei prin *mass-media* ar putea deveni „instrumentul «visat» de control şi de reglare a sistemului pieţei" 21, ca şi a sistemului politic. Numeroase antiutopii de la jumătatea secolului nostru au descris astfel de lumi totalitare guvernate prin controlul strict al informaţiei. Noii gânditori ai postmodernităţii, urmărind evoluţia lumii în ultimele decenii, sunt

însă de părere că, dimpotrivă, proliferarea fără granițe a informației face imposibilă manipularea ei pe scară largă. Pentru ei, pragmatica științifică bazată pe informatizare „poate servi grupurile de discuție pe marginea metaprescripțiilor, oferindu-le informațiile care le lipsesc cel mai adesea pentru a decide în cunoștință de cauză” 22, în acest fel, cunoașterea devine ea însăși o parte a puterii decizionale. Cum se poate observa, deși pornește de la nihilismul total, teoria postmodernă sfârșește prin a construi o perspectivă *optimistă* asupra cunoașterii, greu de imaginat în modernitate. Acest nou optimism, care se poate observa și

20 *Ibid*., p. 108.

21 *Ibid*., p. 111.

Ibid.

e ăla mălă dorința de justiție și cea de necunoscut închide Lyotard la capătul unui studiu care îmbina stra wfana Hzlosistructalistă cu pragmatismul cel mă!

aplicat.

a/foi.p. 112.

Sfârșitul istoriei sau trezirea din coșmar

Când James Joyce scria celebra frază „Istoria e coșmarul din care nu mă pot trezi”, el exprima, fără-ndoială, dincolo de generalitatea teribilă a sentinței, un punct de vedere modernist. De când știința istoriei s-a desprins de istoriografie, dobândind conștiință de sine și dezvoltând în consecință o filosofie a istoriei care pretindea să „explice”, prin grile metafizice totalizatoare, evenimentele, adică aproximativ din Epoca Luminilor, numeroase viziuni istorice, oricât de diferite-ntre ele, au avut ca punct comun ideea de evoluție continuă a societății, de la barbarie la civilizație, în sensul perfecționării ei materiale și morale. Ținta evoluției umane era atingerea unui „ideal uman” plasat fie în trecut, fie în viitor. Fiecare eveniment istoric trebuia să se-nscrie în acest marș triumfal către perfecțiune, în care „mai recent” însemna, prin definiție, „mai bun”. Chiar și viziunile pesimiste asupra istoriei, în care umanitatea se-ndreaptă spre mai rău,

spre degradare, cum se-ntâmplă în romantism sau în modernism, împărtăşesc punctul de vedere ideal şi teleologic: umanitatea, în această viziune, „a rătăcit drumul”, „s-a îndepărtat de la scopul ei nobil”, ceea ce nu e decât un alt fel de a afirma existenţa unei căi spre ideal, a teleologici istoriei, a statutului privilegiat al omului în lume. Ca şi în domeniile pe care deja le-am discutat, şi în istorie perspectiva iluministă a fost pusă la îndoială, începând din secolul trecut, de câţiva gânditori care au refuzat ideea de „sens” al istoriei ca predestinare. Kierkegaard, Nietzsche şi mai

târziu Heidegger au arătat că fiinţa nu este niciodată imobilă şi absolută, ci devine în timp prin fluctuaţii aleatorii. În consecinţă, nu poate exista un ideal imuabil spre care omenirea să se poată-ndrepta, şi nu există nimeni care să o îndrume spre culmi, pe drumul progresului. Această abandonare a ideii de progres, care subîntindea întreaga filosofie a istoriei din secolul trecut, a creat premisele pentru o abordare de un alt tip a istoriei, care consună cu teoria postmodernă din celelalte domenii. Odată cu postmodernitatea coşmarul joycean ia sfârşit şi omul se trezeşte din istorie. Ideea de „sfârşit al istoriei”, care, dincolo de nuanţe, semnifică abandonarea ideii de evoluţie lineară şi de teleologic, apare la mai toţi teoreticienii postmodernităţii. Din 1957 Arnold Gehlen vorbea despre *postistorie*, înţelegând prin aceasta că lumea tehnicii actuale, în care progresul nu mai este spectaculos, el devenind *routine*, are o imobilitate de fond care o izolează de istoria anterioară şi, într-un fel, o scoate-n afara istoriei[1]. Şi pentru Gianni Vattimo istoria contemporană se deosebeşte fundamental de cea modernă prin disoluţia ştiinţei istoriei cu toate ramurile ei, atât filosofia istoriei, cât şi istoriografia practică, fie ea retorică sau ideologică. O istorie a lumii contemporane pur şi simplu nu se mai poate scrie pentru că astăzi totul, „prin intermediul folosirii noilor mijloace de comunicaţie, mai ales a televiziunii, tinde să se aplatizeze pe planul contemporaneităţii şi al simultaneităţii” [2]. Această simultaneitate sau sincronie a întregii istorii prin intermediul mediilor este una dintre cele mai importante trăsături ale lumii postmoderne.

Consecinţele ei în domeniul artelor şi literaturii sunt esenţiale: artistul capătă deodată acces la *toate* formele artistice, indiferent cât de „istoricizate" (şi deci *moarte*) păreau ele din punctul de vedere al criticii moderniste.

1 A. Gehlen, citat de Gianni Vattimo, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanţa, 1995, p. 10.

2 G. Vattimo, op. cit., p. 14.

SFÂRŞITUL ISTORIEI SAU TREZIREA DIN COŞMAR 47 Ideea de „sfârşit al istoriei", centrală în postmodernism, nu este, de fapt, o invenţie postmodernă. Într-un fel sau altul, explicit sau aluziv, ea a mai fost iterată în câteva momente ale gândirii filozofico-istorice europene. Hegel este, probabil, cel dintâi care a reluat, după milenii, teribila frază din *Apocalips*: „Şi timpul nu va mai fi". Pentru el, istoria universală era o continuă evoluţie a umanităţii către cunoaşterea de sine, către, adică, realizarea integrală a spiritului absolut, în plan concret istoric, acest lucru era echivalent cu dobândirea de către toţi oamenii a conştiinţei libertăţii: „Popoarele Orientului ştiau că *tu* erai liber; lumea greacă şi cea romană ştiau că *unii* sunt liberi; în timp ce noi ştim că absolut toţi oamenii (omul ca *om*) sunt liberi". 3 Fraza, care identifica scopul istoriei cu libertatea, era în spiritul lui Kant, care scrisese la rândul lui: „Istoria lumii nu este altceva decât dezvoltarea conştiinţei Libertăţii". 4 Hegel mergea însă cu un pas mai departe, arătând că dobândirea deplină a unei conştiinţe libere nu mai era un deziderat, ci deja se realizase. Oamenii, într-adevăr, puteau accede la libertate numai în condiţiile unor anumite instituţii, între care cea mai importantă era existenţa unui stat modern constituţional. Aceste condiţii erau, credea Hegel, îndeplinite în Prusia contemporană lui după bătălia de la Jena din 1806. Prin urmare, această dată era socotită de Hegel drept „sfârşitul istoriei". Fireşte, istoria evenimenţială avea să continue, dar principiile libertăţii şi egalităţii, care stau la baza statelor liberale moderne, fuseseră descoperite şi puse în practică, fie şi parţial şi doar în câteva state (alături de Prusia mai puteau fi citate Franţa şi Statele Unite după revoluţiile respective). Din punctul de vedere al ideilor care subîntind progresul umanităţii nicio evoluţie nu mai era cu putinţă.

3 Hegel, citat de Francis Fukuyama în *Sfârşitul istorisişi ultimul om*, Editura Paideia, Bucureşti, 1994, p. 59.

4 Immanuel Kant, citat de Fukuyama, op. cit., p. 59.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Marx este un alt gânditor care, pornind de altfel de la dialectica hegeliană, a întrevăzut un sfârşit al istoriei. După victoria deplină a comunismului în lume, omenirea nu avea să mai cunoască şi alte etape istorice. Scopul final o dată realizat, istoria se încheia şi niciun progres real nu avea să mai fie înregistrat, însuşi statul era sortit dispariţiei şi, odată cu victoria proletariatului, lupta de clasă, „motorul istoriei", se încheia.

Controversata scriere a tânărului istoric american Francis Fukuyama, *Sfârşitul istoriei şi ultimul om* (precedată cu trei ani de articolul său intitulat, dubitativ, „Sfârşitul istoriei?"), a avut un mare ecou tocmai datorită contextului postmodern în care a fost publicată şi în care, mai ales în cultură, arte şi literatură, ideea de încheiere a unei evoluţii şi de dizolvare a linearităţii, cauzalităţii şi teleologici erau la ordinea zilei. Fukuyama nu se consideră el însuşi un postmodern şi nu foloseşte sistematic acest termen. Cu toate acestea, eu cred că scrierea lui descrie, în spirit postmodern, condiţiile istorice, sociale, economice şi (deloc în ultimul rând) psihologice care produc deplasarea, cu viteze inegale, a practic tuturor societăţilor spre o singură formă a vieţii politico-sociale, identificată de istoric cu *liberalismul democratic burghez*. Scrierea lui Fukuyama mi s-a părut, astfel, că întregeşte cu un punct de vedere istoric şi politic panorama post-modernităţii, tip de societate cu neputinţă de realizat în afara democraţiei şi a liberalismului contemporan. Analiza sa este cu atât mai plauzibilă cu cât înglobează şi evenimentele recente, de importanţă extraordinară în istoria lumii, care au dus, la sfârşitul anilor '80, la prăbuşirea, aparent ireversibilă, a celui de-al doilea sistem totalitar mondial, comunismul, după ce, cu peste cincizeci de ani în urmă, sistemul fascist fusese şi el învins de aceleaşi democraţii occidentale. În acest context se constată că, practic, liberalismul democratic nu mai are, la nivel planetar, un rival ideologic care să poată fi o serioasă provocare sau o alternativă

plauzibilă.

SFÂRŞITUL ISTORIEI SAU TREZIREA DIN COŞMAR 49 Sarcina cărţii lui Francis Fukuyama nu este însă de a constata o stare de fapt (care ar putea fi doar un accident istoric), ci să demonstreze *necesitatea* acesteia: îndreptarea *necesară*, tot mai accentuată, a tuturor societăţilor către idealul lumii capitaliste occidentale, adică al lumii pe care noi o numim *postmodernă*.

Fukuyama găseşte în opera lui Alexandre Kojève, personalitate fascinantă a vieţii intelectuale franceze a anilor ’30, temeiurile filosofice ale unei posibile încheieri a evoluţiei istorice. Kojève ţinuse o serie de prelegeri în care interpretase gândirea lui Hegel într-un mod inedit, arătând că, într-adevăr, autorul *Fenomenologiei spiritului* avusese dreptate să afirme că istoria s-a încheiat în anul 1806, odată cu bătălia de la Jena. Toate evenimentele ulterioare acestei date, unele extrem de importante, ca revoluţiile din Rusia sau China, nu constituiau pentru el etape superioare statului „universal şi omogen” modern, ci aparţineau aceleiaşi etape, fund doar „alinierea provinciilor” la tendinţele centrale, adică răspân-direa, între naţiunile mai puţin avansate, în forme specifice, a aceloraşi principii ale libertăţii şi egalităţii: „Observând ceea ce se petrece în jurul meu şi ceea ce se întâmplase în lume de la bătălia de la Jena, am înţeles că Hegel avusese dreptate să vadă în aceasta sfârşitul Istoriei propriu-zise. m şi prin această bătălie, avangarda umanităţii a atins efectiv limita şi ţelul, adică sfârşitul evoluţiei istorice a Omului. Ceea ce s-a întâmplat de atunci nu a fost decât o extindere în spaţiu a forţei revoluţionare universale puse în practică în Franţa de către Robespierre şi Napoleon”. 5 Şi, dacă pentru Hegel, Marx sau Kojève sfârşitul istoriei era un proces benign, de realizare a libertăţii umane, pesimismul adânc al secolului nostru, care a văzut două războaie mondiale pustiitoare, Holocaustul, explozia nucleară de la Hiroshima şi două Aşterne totalitare de o monstruozitate fără precedent, a dus

Alexandre Kojève, citat de F. Fukuyama, op. cit., p. 64.

la discreditarea profundă a istoriei ca forţă motrice

unidirecţională, progresivă şi inteligibilă. Ideea însăşi de istorie a devenit pentru omul obişnuit un termen negativ, asemănător i coşmarului joycean. În acest context, optimismul perspectivei lui Fukuyama îl desparte clar de istoricii modernităţii] (Toynbee, de exemplu) şi îl apropie de teoreticienii postmodernităţii.

Istoricul american discută două aspecte ale vieţii umane a căror întrepătrundere este necesară pentru a se ajunge la] forma actuală a societăţilor de tip liberal. Primul aspect! este unul material, iar celălalt idealist-psihologic. Analiza *i* economică arată faptul că nu există decât un singur proces] uman indiscutabil cumulativ şi progresiv: ştiinţa. Acumularea de cunoştinţe asigură unei societăţi angajate în procesul ştiinţific avantaje concrete faţă de toate celelalte. Chiar. şi societăţile cele mai refractare la spiritul ştiinţific nu se mai pot dispensa astăzi de rezultatele sale concrete, fie şi numai în domeniul militar. Revoluţia ştiinţifico-tehnică afectează astăzi nu numai statele care au iniţiat-o, ci *absolut* toate statele, fie ele comuniste, islamice sau feudale. Avantajele sociale create de ştiinţă şi tehnică în toate sferele vieţii (medicină, divertisment, învăţământ etc.) sunt atât de evidente încât renunţarea la ele nu este de conceput. Chiar dacă o catastrofă planetară ar avea loc, grupurile supravieţuitoare ar relua în mod necesar procesul. Astfel, cel puţin din acest punct de vedere, istoria are o direcţie ireversibilă: „Şi dacă stăpânirea ştiinţei moderne, o dată instaurată, este ireversibilă, atunci o istorie direcţională împreună cu diversele ei consecinţe economice, sociale şi politice sunt şi ele fundamental ireversibile”. 6

Acest fapt nu înseamnă însă în niciun fel că acumularea cunoaşterii trebuie să ducă neapărat la o societate de tip liberal, ci este doar o premisă necesară pentru aceasta. State

SFÂRŞITUL ISTORIEI SAU TREZIREA DIN COŞMAR 51 Uniunea Sovietică sau Coreea de Sud sunt exemple de ţări ternic industrializate care nu au fost niciodată democraţii, ci dimpotrivă, regimuri autoritare de un tip sau altul. De r t până prin anii ’60—70, când a apărut societatea informaţională postindustrială, impactul ştiinţei şi tehnicii era privit mai curând negativ, ca o sursă de dezumanizare,

uniformizare şi dictatură. Imperativul performativităţii a dus însă la o progresivă raţionalizare a producţiei, care a culminat cu dezvoltarea pieţelor libere, a tehnologiilor de vârf şi a managementului. Astfel, în mod neaşteptat, tocmai tehnologiile au distrus regimurile hiperautoritare, devenind, printre altele, „groparii comunismului”, după expresia lui Raymond Aron7, căci, cu economia lor centralizată, bazată pe supraplanificare şi incapabilă să urmeze fluctuaţiile pieţei, statele comuniste au stagnat economic. Nu există azi o alternativă la mecanismele de piaţă liberă în realizarea deplinei modernităţi care este postmodernitatea.

În acest context, vechea idee socialistă după care supravieţuirea capitalismului s-ar datora exploatării resurselor lumii a treia, producând subdezvoltarea acestora, apare ca eronată. Ţările care au avut acces mai târziu la industrializare nu au fost dezavantajate faţă de vechile state industriale, ci dimpotrivă. Dovadă stă *boom*-ul economic al ţărilor din Asia de Sud-Est, state care au luat decizia industrializării prin adoptarea tehnicilor de vârf, păşind direct dintr-o subdezvoltare aproape feudală în epoca postindustrială. Indiferent de nivelul resurselor şi de starea de înapoiere a populaţiei, capitalismul a reuşit acolo unde a fost impus prin decizie politică hotărâtă. Nu condiţiile le lipsesc statelor subdezvoltate de azi, ci în primul rând voinţa politică de a trece la o societate prosperă, arată Fukuyama. Refacerea miraculoasă a Germaniei sau Japoniei, ridicate din ruine după război, sunt alte exemple de acelaşi fel.

F. Fukuyama, op. cit., p. 84.

7 Raymond Aron, citat de F. Fukuyama, op. cit., p. 90.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Fără hotărârea de a crea o economie puternic tehnologizată, idealul democraţiei rămâne utopic. Pretutindeni în lume se observă o corelare între nivelul de prosperitate al societăţii şi gradul de democratizare a instituţiilor sale. Învăţământul generalizat, comunicaţiile şi serviciile, sistemul politic capabil să exprime imensul spectru de interese de grup şi individuale creat de epoca postindustrială au rafinat cultura politică a populaţiei. Prin urmare,

industrializarea produce societăţi burgheze, iar acestea au nevoie de protecţie juridică şi politică în stare să asigure libertatea şi egalitatea cetăţenilor.

Cu toate acestea, în principiu şi de multe ori şi în realitate, statele autoritare de tipul dictaturilor de dreapta sau al celor islamice se dovedesc la fel de capabile ca şi democraţiile să asigure prosperitatea economică a ţărilor respective. Ele pot urma o linie economică mai fermă şi cheltuiesc mai puţin pentru asistenţă socială. Rata de creştere economică a republicii Chile în timpul dictatorului Pinochet a fost cea mai mare din istoria ţării. Simpla creştere economică nu pare, de aceea, să fie suficientă pentru crearea unei societăţi democratice moderne, căci ea poate duce foarte bine şi la un autoritarism birocratic, în schimb, evident este faptul că, indiferent de modurile diferite de guvernare ale statelor componente, comunitatea mondială de azi este unificată într-o singură cultură, datorită unidirecţionalităţii procesului cunoaşterii ştiinţifice. Atât societăţile tradiţionaliste, cât şi experimentele totalitare s-au dovedit neviabile. Dintre primele, cele mai înapoiate, din Africa, Papua sau America de Sud, nici nu mai există propriu-zis, ci, ca şi celelalte de altfel, sunt hibrizi aflaţi la confluenţa cu civilizaţia dominantă. Este şi punctul de vedere al lui Richard Rorty, care în *Philosophy in the Mirror of Natare* arată că întâlnirea cu „alteritatea absolută” e ideală şi utopică[8] în condiţiile în care lumea de azi, cu o cultură europeano-americană generalizată, mai

8 R. Rorty, citat de Vattimo, *Societatea transparentă*, p. 151.

permite existenţa vechilor societăţi doar ca nişte „şantiere de supravieţuiri”.[9] Pentru ca această civilizaţie, bazată pe cunoaştere şi tehnologie, să se convertească într-o lume democratică este nevoie însă şi de o altă componentă, pe care Fukuyama o caută într-un domeniu pe cât de neaşteptat, pe atât de fructuos pentru aflarea rădăcinilor filosofice şi psihologice ale democraţiei.

Este vorba despre natura umană, factor „ideal” care completează factorul economic. Cetăţeanul lumii liberal-democratice

nu este numai burghezul egoist şi filistin, preocupat doar de propria lui prosperitate, cum apare caricaturizat în atâtea ipostaze în literatura satirică. Esenţa existenţei sale este una politică, iar în viaţa politică economia are doar o pondere minoră. De fapt, lupta politică este o luptă pentru recunoaştere, idealistă şi psihologică, specifică omului adevărat. În căutarea „primului om” şi a motivaţiilor sale politice, istoricul american apelează din nou la gândirea hegeliană, în *Fenomenologia spiritului* omul iniţial apare ca o fiinţă care, pe lângă nevoile naturale, mai are şi altele, complet nemateriale, între acestea, una dintre cele mai importante este „dorinţa dorinţei celorlalţi”, adică nevoia de a fi recunoscut, iubit şi preţuit de ceilalţi membri ai comunităţii din care face parte, în lupta pentru recunoaştere omul îşi depăşeşte condiţia biologică, pentru că ajunge să acţioneze împotriva propriului instinct de conservare, dovedind eroism şi spirit de sacrificiu. Pot exista diverse nume pentru această nevoie de recunoaştere: vanitate, amor propriu, nevoie de glorie, mândrie sau demnitate, dar Fukuyama foloseşte un termen preluat din *Republica* lui Platon, şi anume *thymos*, care s-ar putea traduce prin „îndrăzneală” sau „spirit”. Cuvântul grecesc are avantajul că nu are conotaţii pozitive sau negative (sau mai curând că le acceptă şi pe unele, şi pe celelalte).

R. Guideri, citat de Vattimo, *ibid*., p. 156.

aşa încât istoricul îl transformă într-un element central al 1 demonstraţiei sale. Tehnologia şi *thymosuj*., acţionând împreună, generează lumea democratică de azi. De-a lungul istoriei, *thymosul* a întruchipat spiritul de dreptate al omului şi revolta împotriva nedreptăţii, într-o măsură mai mare decât cauzele economice, componenta thymotică a sufletului uman este răspunzătoare de cele mai multe evenimente istorice, ca războaiele sau revoluţiile, în 1989, de exemplu, oamenii Europei de Est nu au ieşit pe străzi ca să ceară mai multă prosperitate materială, ci pentru că simţul propriei demnităţi le fusese lezat vreme îndelungată.

Thymosul însă e o componentă duplicitară a spiritului. Exagerarea sa, sub forma megalothymiei, devine agresivă şi

antisocială. De aceea filosofi ca Hobbes şi Locke tinseseră să o limiteze sau chiar să o extirpe ca pe un viciu uman. Este *thymosul* aristocratic, opus fundamental spiritului burghez, pentru că perpetuează o morală a stăpânului, opusă moralei sclavului. Tocmai morala sclavului, însă, deşi atât de dispreţuită de Fr. Nietzsche, s-a impus şi a triumfat în istorie, de la revoluţia creştină până la cea burgheză. Sclavul s-a dovedit mai complex sufleteşte decât îşi închipuiau cei vechi sau chiar Nietzsche, având şi el o natură thymotică, opusă celei a stăpânului. Societatea burgheză de azi este consecinţa şi finalul luptei „sclavilor" pentru recunoaştere, care a constituit însăşi mişcarea istorică, printr-o „recunoaştere universală" care sintetizează morala stăpânului şi pe cea a sclavului. Statul liberal transcende toate modalităţile thymotice iraţionale – naţionalismul, rasismul etc. –, acordând deplină recunoaştere individului *ca fiinţă umană*. E singurul mod posibil în care *thymosul* tuturor cetăţenilor este satisfăcut în mod raţional. Forma statală care conferă această recunoaştere este, cu o expresie a lui Kojève, „pe deplin satisfăcătoare", şi cu ea istoria ca mişcare a ideilor ia sfârşit. În mod concret, recunoaşterea cetăţenilor se face prin acordare de drepturi.

 în acest punct realizează Francis Fukuyama joncţiunea dintre necesitatea unei economii avansate şi opţiunea liberă, pe baze thymotice, a democraţiei. Liberalizarea economică a societăţii creează condiţiile necesare pentru democraţie prin nevoia de învăţământ universal, egalizator prin excelentă, care la rândul său determină nevoia de recunoaştere universală. Dacă această nevoie nu ar exista, oamenii ar trăi fericiţi în dictaturi angajate pe calea unei creşteri economice prodigioase, ca în Coreea de Sud. Revoltele populare din această ţară, extrem de violente, arată că lucrurile nu stau deloc astfel.

Concluzia finală a cărţii este că istoria a luat, practic, sfârşit odată cu înfrângerea de către democraţiile liberale a tuturor celorlalte tipuri de state: monarhic, aristocratic, teocratic, fascist, comunist etc. Cu excepţia lumii islamice (caz special, pe care nu îl voi discuta aici), democraţia a devenit idealul explicit, afirmat ca atare, al tuturor

societăţilor planetei şi elementul central al unei lumi transnaţionale, pe care nu e greu s-o identificăm cu lumea informatizată a lui Lyotard sau cu „convalescenţa” după coşmarul unei istorii îngrozitoare, despre care vorbeşte Vattimo, aşadar cu o lume-ortistorică, portândustrială, postumarustă, prin urmare *postmoderna*, în care, precum în prevestirea apocaliptică, „timpul nu va mai fi”, în mod absolut meritoriu, demonstraţia lui Fukuyama trece dincolo de concluzia sa. În finalul cărţii el confruntă ideea îndreptării inevitabile a lumii spre democraţie cu situaţia geopolitică reală, extrem de contradictorie. De ce nu a trecut întreaga lume deja la democraţie, care sunt rivalii cei mai serioşi ai lumii democratice astăzi, de ce democraţia este ireversibilă – iată întrebări la care istoricul american se străduieşte să dea un răspuns obiectiv şi onest. Dacă, aşa cum am arătat mai devreme, spaţiul postmodern devine unul fractalic, paradoxal, virtual, generând vertije şi iluzii ca în gravurile lui Escher şi ducând în cele din urmă ia sentimentul de irealitate, cu noţiunea timpului se pe

trec alte fenomene stranii şi totuşi cotidiene. Timpul postmodern, transistoric, devine un timp „slab”, estetizat, perceput nu sub aspectul său tragic, elegiac, nostalgic sau patetic, ca în epoca modernă, ci ca un depozit de imagini aranjate după criterii slab-artistice: plăcutul, uimitorul, încântătorul. Album de fotografii, set de diapozitive, bandă video cu imagini filmate de noi înşine, timpul postmodern suferă acelaşi proces de irealizare ca şi spaţiul, devenind un mozaic colorat, simultan, lipsit de adâncime. Mitul lui Cronos devorându-şi copiii este substituit de cel al aceluiaşi Cronos castrat cu o seceră de diamant. Acest sentiment al timpului ireal transpare şi dintr-un articol al lui Sergio Benvenuto, „Cel de-al treilea timp” 10, în care ideea centrală este cea a ambiguizării noţiunilor temporale în societatea americană de azi, în care, în interstiţiul dintre trecut şi prezent, apare un bizar hibrid. Trecutul devine un fel de prezent datorită sutelor de muzee, parcuri de distracţie şi palate care, în California (fără-ndoială regiunea lumii cea mai avansată în postmodernitate), dar şi-n alte părţi, reconstituie la scara unu pe unu

realităţi istorice ale unor epoci trecute. Toate sunt amestecate aiuritor într-o suprarealitate în care istoria devine un depozit de imagini fără adâncime temporală, în astfel de locuri, dintre care cele mai faimoase (sau *infamous*, cum ar spune americanii) sunt aşezămintele de tip Disneyland, muzeul Paul Getty sau Renaissance Fayr, un european se simte de obicei complet dezorientat, vertijul şi sentimentul kitsch-ului însoţindu-i invariabil imprudenta experienţă. Pentru american însă ele sunt o parte din percepţia sa anistorică, populară în sens bah-tinian, a realităţii. Această prezenteificare şi aplatizare a trecutului este prima latură a percepţiei americane a timpului. Complementul ei este tendinţa inversă, la fel de prezentă în lumea de peste ocean şi la fel de insolită pentru

oamenii de cultură europeană, de *istoricizare a prezentului*. pentru că, printre muzeele şi alte instituţii de divertisment care prezintă monumente ale trecutului ca fiind prezente, există altele, la fel de numeroase, care înfăţişează momente foarte apropiate de prezent cu o stranie distanţă istorică. Există, astfel, muzee care prezintă lumea anilor ’60 şi ’70, cu *pop-artul*, regn muzicii rock, mişcarea *hippy* reconstituite minuţios. Există reconstituiri exacte ale unor localuri celebre, închisori ca Alcatraz se vizitează ca şi când ar fi muzee. De aici sentimentul că americanii trăiesc deodată întreaga istorie şi că, pe de altă parte, îşi vizitează continuu propriul prezent ca şi când ar aparţine trecutului: „Această mumificare a prezentului constituie, în acelaşi timp, dimensiunea populară a ştiinţelor sociale care bântuie Statele Unite. [...] Pentru noi, locuitorii Lumii Vechi, există un «continuum» al trecutului şi prezentului: noi celebrăm trecutul, dar nu «vedem» prezentul, în Lumea Nouă, trecutul, inclusiv cel paleontologic[11], este proiectat în chip magic în prezentul viu, în schimb prezentul, pe de altă parte, din pricina ironiei «spectacolului» sau a expunerii muzeale – respectiv filologice – este îndepărtat tot mai mult. Astfel că americanul se preumblă printr-o altă dimensiune a timpului, undeva între trecutul nostru (istoric) şi prezentul nostru (invizibil şi care nu poate fi reprezentat): un alt fel de exaltare, care oscilează între prezent şi

absent”. 12 Este o viziune de „copil mare”, accentuează Benvenuto, remarcabil de proaspătă şi dovedind o mare disponibilitate ludică şi ironică.

Internatele, versiunea românească, primăvara 19S

11 Autorul se referă aici la ([*mu**Jurasste Park*, care i-a prilejuit articolul.

12 Sergio Benvenuto, op. cit.

Opţiunea postmodernă

La capătul triplei abordări teoretice a postmodernităţii propuse aici, şi care constituie fundamentul (la rândul său *slab*, *imperfect*, *euristic* mai curând decât *solid*, *temeinic* sau *adecvat*) al lucrării de faţă, am încercat sentimentul că subiectul meu depăşeşte cu mult interesul unui simplu studiu literar. Este însă cu neputinţă să înţelegem cu adevărat ce înseamnă arta şi literatura postmodernă fără aceste preliminarii. Limitându-mă la fenomene literare, aş fi riscat să pun în evidenţă doar o serie de procedee şi trăsături apărute inexplicabil în poezia şi în proza de după război şi să măresc astfel, în loc să limitez, confuzia criticii literare de azi. Este o iluzie faptul că evoluţia sistemului literar mai poate fi explicată doar apelând la logica sa internă. Mutaţiile globale din arhitectura lumii actuale şi din mentalitatea omului modern sunt determinante şi ele pentru demersul artistic, care, azi mai mult decât oricând, participă la ţesătura socială şi comunicaţională a lumii, modelând-o şi fiind în acelaşi timp un epifenomen al acesteia. De fapt, aceste mutaţii sunt atât de dramatice încât, mai curând decât să am în vedere doar un „curent” de gândire sau artistic (precum clasicismul, romantismul sau modernismul), aş putea vorbi, de fapt, de emergenţa unei noi *civilizaţii*, la fel de diferită de cea „modernă” (de la Renaştere până după ultimul război mondial) ca şi aceasta faţă de lumea medievală. De aceea, postmodernismul ar putea fi la fel de bine numit *postumanism* sau chiar *posteuropenism*.

OPŢIUNEA POSTMODERNĂ

Confruntarea nu doar cu un curent literar sau artistic, ci cu o nouă lume ridică de aceea probleme de opţiune fundamentale pentru intelectualul (şi nu doar pentru acesta) format în spiritul culturii

umaniste europene. Intrarea în postmodernitate implică un lung şi dureros proces în cursul căruia el va asista la năruirea multora dintre premisele fundamentale ale situării sale în lume. Nelinişte şi dezorientarea în faţa unei lumi aparent (şi uneori programatic) indeterminate, haotice, instabile cresc cu atât mai mult cu cât individul a fost mai ataşat unor idealuri sau valori pe care el le-a crezut eterne şi imuabile. Tragedia neadaptării este pretutindeni vizibilă în lume la sfârşitul mileniului nostru. Resurecţia naţionalismelor, a tribalismelor de toate felurile şi a fundamentalismelor, escalada antiamericanismului chiar în statele europene civilizate sunt răspunsul angoasat al unor popoare şi indivizi în cazul cărora teama de viitor a atins apogeul, aşa încât singura soluţie acceptabilă li s-a părut refugiul în trecut. Sentimentul de intimitate, securitate şi căldură umană pe care ţi le dau credinţa într-o religie, o patrie, un neam (şi care, împins la extrem, are drept costuri şovinismul, intoleranţa şi naţionalismul) poate părea pentru mulţi, astăzi, mai atrăgător decât impersonalitatea unei societăţi de o infinită şi abstractă complexitate şi cu o concurenţă sufocantă între indivizi, aşa cum o cere regula performativităţii. Doar că această imagine a lumii liberale este o simplă caricatură, în realitate, lumea postmodernă care se construieşte azi, deşi, desigur, nu „deplin satisfăcătoare”, este mai aproape de idealul lumii „în care se poate trăi” decât oricare alta creată până azi pe pământ. Dezlipirea de realitate (şi chiar *irealiza-rea* ei), perspectivismul valorilor, sfârşitul istoriei ca progres triumfal al umanităţii spre un ideal uman sau altul şi mai ales pluralismul sunt noile premise pe care poate fi structurată personalitatea umană. Dar este în puterea fiecăruia să decidă dacă *doreşte* şi dacă *poate* exista în lumea postmodernă, dacă vrea şi poate face artă, ştiinţă sau management

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

În noile condiţii. În acest caz resemnarea nu este nici un fel de soluţie. Nicio stare de lucruri nu se cuvine acceptată doar pentru că pare inevitabilă. Orice intelectual care devine un adept al postmodernităţii trebuie să fie conştient de costurile acesteia,

întrebări de felul: cum poţi păstra o credinţă religioasă dacă orice credinţă devine relativă şi contextuală (cum să crezi „contextual” în Dumnezeu?) sau cum poţi face artă în condiţiile disoluţiei valorilor implică întreaga conştiinţă şi întregul proiect de viaţă al fiecăruia. Este utopic gândul că te poţi elibera de pe o zi pe alta de *thymos-urile* iraţionale şi că poţi „învăţa” democraţia şi toleranţa ca pe nişte materii şcolare. De asemenea, este naiv să privim postmodernitatea ca pe un nou mit al epocii de aur, ca pe un nou „palat de cristal” cernîşevskian, în care toate problemele se rezolvă de la sine şi omul e fericit cu necesitate. Acestor utopii, omul din subterana lui Dostoievski le va răspunde întotdeauna orgolios, pervers poate, dar atât de uman: „Şi vă întreb: la ce te poţi aştepta din partea omului, dacă-i o fiinţă înzestrată cu asemenea însuşiri bizare? Copleşiţi-mi-l cu tot ce-i mai bun pe pământ, afundaţi-l în fericire până peste cap, de să iasă bulbucii pe suprafaţa fericirii, ca din apă; daţi-i o îndestulare economică de să nu mai aibă nimic de făcut [...], ei bine, chiar şi-atunci, omul, numai de ingrat ce-i, numai aşa, din spirit de contradicţie, tot o să vă trântească vreo potlogărie [...] Taman visele fantasmagorice va dori să şi le păstreze, adică nerozia-i ticăloasă: doar pentru a-şi confirma [...] că oamenii mai sunt încă oameni, nu clape de pian [...]. Iar dacă nu va dispune de mijloace corespunzătoare, va născoci distrugerea şi haosul, va scorni Dumnezeu ştie câte suferinţe, dar tot îşi va face cheful!” [1] Nostalgiile comuniste sau fasciste, terorismul, naţionalis-mele nu numai că nu sunt deloc moarte în lumea de azi, dar

1 Feodor Dostoievski, „însemnări din subterană”, în Opere, vol. 4, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 151.

cunosc o recrudescenţă ce dovedeşte doar că ele au în primul rând un caracter reactiv, fiind o expresie a fricii de viitor. Este preţul greu, pentru unii insuportabil, al pătrunderii în noua civilizaţie, căci nimeni nu se desparte de trecut râzând, ci sângerând.

Partea a doua

POSTMODERNISMUL: SFÂRŞITUL ARTELOR

Lumea postmodernă în ce constă concret această *chance* de care vorbeşte Vat-timo putem înţelege privind mai îndeaproape omul şi lumea postmodernă, aşa cum se conturează ele astăzi în regiunile pe care obişnuim să le numim (vai! într-un spirit atât de puţin postmodern...) *civilizate*. Dacă omul modernist era prin excelenţă *tragic*, strivit, ca personajele existenţialiste, de confruntarea cu neantul, vehiculând o mistică a suferinţei şi o paranoia intelectualistă centrată pe omniprezenţa (sau omniabsenţa) *sensului*, postmodernul, în schimb, pare să-şi fi găsit cel mai confortabil adăpost chiar în inima neantului. Eliberat de obsesia semnificaţiilor şi de tortura căutării adevărurilor absolute, el porneşte de la acceptarea lumii *ca poveste*, ca realitate „slabă”, des-fondată, pe care un *eu* la fel de iluzoriu o poate explora în toate direcţiile, cu voluptate senzorială, ca pe o epidermă nesfârşită. Atitudinea umană fundamentală faţă de lume devine astfel una *estetică*, hedonistă. Această estetizare generală a lumii, substituind mai vechea atitudine metafizică, este însoţită de o legitimare la rândul ei „slabă”, contextuală şi consensuală, în care ideea de *fiinţă devine*, ca pentru Wittgenstein, inoperantă: dacă există cumva, despre ea trebuie, în orice caz, să se tacă. Acest fapt are consecinţe vaste în privinţa abordării estetice a fenomenului artistic. Trebuie spus că estetica însăşi renunţă la ideea de valoare absolută, la noţiuni ca „geniu”, „capodoperă” etc., şi că, pe de altă parte, dintr-o disciplină orientată către *sens* (în modernism fiecare text îşi conţine

sau îşi caută interpretarea), ea tinde să devină una a „odihnei în obiectul estetic”, una a ornamentului. Hermeneuticii moderniste i se opune deci o *erotică* textuală[1].

Într-adevăr, omul postmodern trăieşte într-un univers epidermic, în care gestul arhetipal de cunoaştere nu mai este scufundarea sub aparenţe pentru căutarea profunzimii, ca în romantism şi modernism, ci alunecarea pe suprafeţe, *mângâierea*. Şi, într-adevăr, niciodată în istorie „pielea” lucrurilor n-a fost mai voluptuoasă, mai bogată, mai estetizată decât în epoca actuală, în care

arta, prin excelenţă centrul de frumuseţe al lumii, pare a se fi extins uimitor, devenind, dintr-o enclavă elitistă destinată locurilor închise (muzee, săli de spectacole etc.), o componentă democratică şi universală a lumii cotidiene, început prin mişcările de avangardă de la începutul secolului nostru, acest proces de coborâre a artei în cotidian a devenit pervaziv mai ales de la sfârşitul deceniului şapte, când pare să fi avut loc o transformare generală a lumii în sensul estetizării ei fără limite. Aspecte care păreau până atunci proprii numai obiectului estetic „înalt" s-au dizolvat în tot spaţiul experienţei umane obişnuite, impregnându-l şi modificându-l esenţial. De la urbanistică la estetica industrială, de la design la muzica rock, de la publicitate la industria ambalajelor şi la cinematografie, criteriul estetic al „aspectului comercial" s-a impus ca unul dintre cele mai importante. Prin *multimedia* lumea de azi n-a câştigat numai un flux de informaţie fără precedent, ci

Vezi, în acest sens, şi articolul lui Ştefan Stoenescu: „În zona tranziţiilor reversibile: postmodernismul ca transvaluare şi feedback", în *Caiete critice* („Postmodernismul"), nr. 1 – 2/1986, p. 57, în care, după ce citează din Susan Sontag un fragment revelator, „Revoluţia cea mai recentă în gustul contemporan pentru poezie – revoluţia care l-a detronat pe Eliot şi l-a înălţat pe Pound – reprezintă abandonarea conţinutului poeziei, în sensul de mult acceptat al termenului, respingerea a tot ceea ce a făcut ca poezia modernă să cadă pradă zelului interpreţilor", autorul arată că scriitoarea americană opune acestei hermeneutici depăşite o „erotică" textuală.

şi un flux comparabil de imagine, culoare, forme în continua mişcare, puse în scenă de noii tehnicieni ai artei de fiecare zi. Revoluţiile de mentalitate ale anilor '60 şi '70 („mişcările *hippy*, *Flower-power*, revoluţia sexuală etc.) au coincis cu o dezvoltare tehnologică înaltă (apariţia televiziunii, a computerului personal, a unor noi coloranţi sintetici), care a făcut posibilă lumea de azi, mai diversă şi mai plăcută decât oricare alta şi în care ideea de libertate e legată indisolubil *de* posibilitatea unei experienţe senzoriale fără

limite. Poate că obiectul estetic emblematic al lumii de azi ar trebui să fie considerat *videoclipul*, sincretism uneori foarte sofisticat de imagerie suprarealistă, muzică şi animaţie pe computer, tinzând către un spectacol senzorial total.

E foarte interesant cum progresul tehnologic şi cel managerial de după război, interferând cu procesul de globalizare şi de diversificare în acelaşi timp a societăţii postindustriale, au produs, în loc de antiutopiile de tip *Metropolis*, o lume complet opusă, a confortului, pluralismului şi speranţei. Numeroase fenomene noi ale culturii de masă arată posibilităţile (dar şi limitele) postmodernităţii: *zappingul* de pe *cable TV*, *surfingul* cultural, jocurile pe computer, nesfârşitele seriale de televiziune hipnotizante, literatura de super-market etc. – toate sunt aspecte ale unei aceleiaşi lumi, epidermice şi fascinante ca un vis artificial: lumea postmodernă.

Arta în postmodernitate

Dar ce se-ntâmplă cu arta în momentul în care *totul* de-„vine artă? Nu cumva pictura, muzica sau literatura „înalte”, elitiste, purtătoare ale valorilor umanităţii, alcătuind marele sistem cultural din centrul civilizaţiei europene, sunt sortite dispariţiei în confruntarea cu aroganţa noilor veniţi? De-a lungul istoriei civilizaţiilor mari zone culturale s-au prăbuşit, substituite de altele mai noi sau lăsând teren defrişat în urma lor: mitul, epopeea etc. Este legitim, de aceea, să ne întrebăm dacă nu cumva singurele forme de artă acceptate de societăţile postindustriale actuale sunt cele „populare”, „cotidiene”, menţionate mai sus. Deşi de decenii bune se vorbeşte despre moartea artei prin epuizarea posibilităţilor ei imanente, deşi în mod evident prestigiul artei mari este în cădere liberă, totuşi nu putem să nu observăm că niciodată n-au existat mai multe muzee, o mai mare producţie de carte, mai multe edituri, săli de teatru şi de concerte. Niciodată nu s-a produs mai multă artă, fie ea tradiţională sau experimentală, elitistă sau populistă. Mai curând decât să vorbim despre moartea artelor, am putea observa o redefinire a structurii lor şi a rolului lor social. Ceea ce „s-a epuizat”, ceea ce „agonizează” cu adevărat nu este de fapt arta, ci dimensiunea ei

modernistă, esoterică şi totalitară. Nici măcar ea nu dispare însă cu adevărat în postmodernitate, ci se cantonează în nesfârşite discursuri asupra vidului, kitsch-ului şi propriei

morţi, cum arată Gianni Vattimo1. Arta înaltă nu mai defineşte azi întreaga cultură, ci rămâne doar unul dintre aspectele acesteia, fără vreun drept de preeminenţă, în cadrul unui pluralism cultural la care au deja acces prin mass-media toate comunităţile umane ce îşi împart azi satul planetar. Ceea ce au gândit şi au creat „bărbaţii albi europeni morţi", adică marea cultură, de la Homer la Valéry, de la Praxiteles la Brâncuşi, se vede astăzi confruntat cu gândirea „marginalilor", fie ei femei, neeuropeni sau *gay*, şi, pentru a supravieţui, trebuie să renunţe la barierele tradiţionale şi să intre. În dialog cu celelalte culturi. Drept consecinţă, monismul şi autoritarismul cultural modern este substituit de perspectivism şi de dialog.

Deşi modernitatea artistică şi literară nu constituie decât un fundal al lucrării de faţă, ca element contrastiv pentru lumea postmodernă, totuşi găsesc necesară aici o prezentare minimală a acesteia, care să evidenţieze osatura filosofică şi ideologică a proiectului modernist. Am putea înţelege astfel mai bine semnificaţia prefixului *post* –, care desparte (sau uneşte?) cele două curente la care ne vom referi Constantin capitolele care urmează: este el un element de continuitate, de ruptură sau de eliberare de o dezvoltare culturală anterioară? Este postmodernismul, cum îl consideră Matei Călinescu, doar ultima dintre feţele modernităţii2 sau reprezintă un nou început?

1 În *Sfârşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa, 1993, p. 60: „Faptul că, după toate acestea, astăzi mai sunt încă create produse «vitale» de artă depinde probabil de aceea că respectivele produse sunt locul în care se pun în joc sau se întâlnesc, într-un complex sistem de relaţii, cele trei aspecte ale morţii artei, ca utopie, *Kitseb*, tăcere".

2 Conform titlului cunoscutei sale cărţi: *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1993, în care ultima faţă este postmodernismul.

Aspecte ale modernităţii

Când încercăm să situăm cronologic conceptul de modernitate şi pe cel adiacent de modernism se iveşte imediat un paradox: deşi modernitatea este prin excelenţă un concept progresiv şi, prin urmare, puternic legat de ideea de temporalitate, el valorizează cu adevărat doar foarte subţiri „felii” temporale, care nu mai pot fi studiate cu adevărat diacronic, ci în sincronia structurală a componentelor acestora. Pentru modern semnificativă şi esenţială este numai *noutatea*, clipa prezentă, făcută să fie depăşită de clipa următoare într-un progres continuu şi uniform, asemănător progresului ştiinţific sau, măcar, recurenţei modei. Nu este, de aceea, deloc întâmplător că teoria şi critica literară modernistă preferă ca metodă centrală de analiză a textului literar *structuralismul*, J atât de uzitat şi uzat în anii ’60. Cu toate acestea, apelul la diacronie în discutarea faptelor artistice se dovedeşte legitim chiar şi în cazul modernismului, dacă ţinem seama că, după spusele lui Matei Călinescu, „when someone tries to deal intelligently with temporal categories, history cannot be shunned. When the historical perspective is truly abandon-ed, the price to be paid is high: vacuous generality” 1. Cum nu vreau să plătesc acest preţ, nu mă voi feri de o abordare cronologică atât a modernismului, cât şi a postmodernismului.

1 Matei Călinescu, „Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies”, în Călinescu and Fokkema, *Exploring Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1990, p. 6.

ţinând totuşi seama de un foarte serios avertisment al aceluiaşi Matei Călinescu, care, prin ceea ce el numeşte *mimetic fal-lacy*, arată cât de tentaţi sunt teoreticienii să considere că „există cu adevărat”, în realitate, faptele descrise de ei: „History... is not reconstruction (there is nothing to reconstruct): it is exclusively and rigorously construction... Each particular use of the term will have to create its own validity” 2.

Matei Călinescu leagă, ca şi Gianni Vattimo, ideea de modernitate de cea de *prezent* ca supremă valoare: „pentru artistul

modern trecutul imită prezentul şi nu prezentul trecutul” 3. Noi nu putem înţelege cu adevărat, de fapt, decât operele contemporane nouă, iar pe cele vechi le privim din perspectiva primelor, ca prin nişte filtre ale modernităţii. Ideea unei istorii literare *à rebours*, în care, de exemplu, Dosoftei să fie citit prin Arghezi4 este una tipic modernistă. Situarea în prezent, la „suprafaţa” istoriei, are drept consecinţă şi relativizarea criteriilor estetice, care, pentru estetica clasică, erau la fel de imuabile ca şi ideile platoniciene. Reputaţia vechilor maeştri scade cu timpul, pe măsură ce conexiunea *vechi-etern-valoros* slăbeşte. Modernitatea presupune, prin urmare, „o mutaţie culturală majoră care s-a produs odată cu trecerea de la o estetică a permanenţei, bazată pe credinţa într-un ideal de frumuseţe neschimbător şi transcendent, la o estetică a tranzitoriului şi a imanenţei, ale cărei principale valori sunt schimbarea şi noul” 5. Ideea de modernitate apare încă din Evul Mediu, fiind legată de timpul irepetabil al creştinătăţii. Ernst Robert

2 Ihid., p. 8.

3 Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1993, p. 15.

4 Aşa cum procedează G. Călinescu în *Istoria* sa, scriind despre psalmii lui Dosoftei: „Iată versuri ce par scoase din *Flori de mucigai*” (Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 51).

5 Matei Călinescu, *Cinci feţe*... p. 15.

Curtius atestă cuvântul *modern* încă în texte din secolul al VI-lea. Marea împărţire a istoriei occidentale în cele trei epoci: Antichitate, Ev Mediu şi modernitate datează din Renaştere, prima perioadă care a conştientizat „noutatea” lumii noi, după o mie de ani de cvasiuitare a celei scufundate în istorie. Dar nici pentru renascentişti, nici pentru cei ce i-au urmat timp de mai multe secole nu a fost foarte clar cine, în competiţia dintre maeştrii Antichităţii greco-latine şi cei ai noilor monarhii europene, merită laurii victoriei. Cunoscutele „certuri” dintre antici şi moderni de la sfârşitul secolului al XVII-lea: *La Querelle*... sau *The Battle of the Books*, arată convulsiile prin care-a trecut gândirea

europeană până să accepte un mod revoluţionar de gândire. Chiar şi până spre jumătatea secolului următor noţiunea de „modern” păstra conotaţii mai curând negative.

În secolul al XVIII-lea, prin reevaluarea premiselor culturii europene de către iluminişti şi apoi de preromantici, se petrece o schimbare estetică esenţială cu categoria frumosului, care pierde transcendenţa şi devine categorie istorică, supusă fluctuaţiilor opiniei şi gustului. Distincţiei *clasic/gotic* a lui Richard Hurd îi va corespunde, la începutul secolului următor, când această tendinţă se radicalizează, celebra opoziţie *clasic/romantic*, unde al doilea termen devine sinonim cu *modern*. Geniului culturii antice, patronată de panteonul Eladei, îi este opus geniul creştinismului, cu care romantismul se identifică pe deplin. Categoria *sublimului*, devenită dintr-odată suspectă, este înlocuită cu alte categorii estetice, care ilustrează noua orientare către o artă tot mai mundană: *caracteristicul*, *interesantul*, *grotescul* etc., aşa încât pentru un scriitor al tranziţiei ca Stendhal *romantism* ajunsese să însemne pur şi simplu *actualitate*.

În lumea burgheză a secolului trecut se produce, observa Matei Călinescu, a cărui perspectivă o voi adopta în acest *raccourci* istoric, o foarte interesantă clivare între două modernităţi, care, după ce merseseră paralel o bună bucată

de vreme, ajung să se confrunte feroce, generând conflictul central al lumii romantice: modernitatea burgheză, a progresului ştiinţific şi social, şi cea artistică, elitistă şi conservatoare. De-aici înainte, vreme de o sută de ani, vom asista la înfruntarea dintre artist şi filistin, perpetuată şi în lumea modernistă de până la al doilea război mondial şi trimiţându-şi reflexele până astăzi. De la romantici încoace, arta modernă se va construi în principal pe negarea lumii moderne, pe o estetică puristă şi antiutilitaristă.

Charles Baudelaire, inspirat de ideile *Principiului poetic* al lui Allan Poe, este fără-ndoială cel mai important teoretician al modernităţii artistice în secolul trecut. Pentru el, modernitatea era sinonimă cu frumuseţea trecătoare a lumii terestre: „tranzitoriul,

fugitivul, contingentul” 6 trebuiau urmărite de artist pentru realizarea *frumosului modern*, *opus frumosului etern*. Tot lui îi datorăm valorizarea, într-un spirit mult mai radical decât al romanticilor, a *categoriilor negative*, a urâtului, spleenului, repulsivului, satanicului, perversităţii, ce vor constitui paradigmele modernismului artistic ulterior. Este evidentă filiaţia baudelairiană a impresionismului în pictură şi a simbolismului în poezie, curente artistice în care germenii modernismului sunt uşor de descoperit.

Evoluţia ideii de *modernitate*, aşa cum am arătat anterior, este în directă legătură, în cultura europeană, cu creştinismul. Putem discerne patru faze în această interrelaţie. Prima se petrece în Evul Mediu, când apare opoziţia *modernus* (adică omul *aciuai*) /*antiquus* (prin care se-nţelegeau figurile ilustre din vechime, incluzându-le pe cele creştine şi pe Iisus însuşi). Se-nţelege că întreaga pondere axiologică era deplasată pe al doilea termen, în Renaştere are loc a doua fază, în care conflictul dintre modernitate şi religie, aproape banalizat

6 Baudelaire, citat de Matei Călinescu, *Cinci feţe*... *p*. 16: „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul şi imuabilul”.

În fazele următoare, apare *in nuce*: opoziţia *modern*/*creştin* începe acum să însemne distincţia dintre *laic* şi *religios*. A fi modern începea să devină echivalent cu a fi liber cugetător şi, în consecinţă, presupunea curaj în faţa presiunilor dogmei religioase. Romantismul este al treilea moment al acestei întreţeseri diacronice, fază în care *modern* şi *creştin* sunt termeni echivalenţi, dar în care este şi creată noţiunea timpului creştin ireversibil (ducând inevitabil la degradare şi catastrofă), ca şi ideea, cu consecinţe omniprezente în lumea artistică de mai târziu, a morţii lui Dumnezeu, în fine, la jumătatea secolului al XIX-lea religia intră în criză, ceea ce duce, în lumea culturală, la o *religie a crizei*, sub semnul căreia vor sta toate curentele secolului următor. Intră acum în scenă utopiile şi apoi antiutopiile ca substitute ale religiosului după moartea lui Dumnezeu. Marea artă a secolului

nostru este, în mod straniu, pe de-o parte utopică, derivându-şi nevoia de ordine şi coerenţă din proiectul iluminist, iar pe de altă parte obscură, rătăcită în ceţurile imaginarului şi scufundată în propria ei agonie, protestând împotriva aceluiaşi umanism iluminist, vinovat de falsificarea omului şi de pustiirea lumii actuale. Artiştii se-nverşunează împotriva trecutului cu disperare, conştienţi de paradoxul esenţial al modernităţii: distrugerea tradiţiei pentru a face loc unei noi tradiţii.

În tradiţia literară, cuvântul *modernism*, care avea să facă o carieră atât de prodigioasă în secolul nostru, a început prin a fi folosit peiorativ, fiind creat de adversarii modernilor în „bătăliile cărţilor” din secolul al XVIII-lea (printre ei, de însuşi Swift, în *The Tale of a Tub*, în 1704). Abia după 1920 putem vorbi cu adevărat despre o valorificare pozitivă curentă a termenului, deşi vizionari ca Rubén Darío (care vorbea despre *elmodernismo* prin 1890 în America Latină) îl foloseau în sens pozitiv încă de la sfârşitul secolului trecut. Pentru Manuel Machado, modernismul, „departe de a fi o

scoală, este sfârşitul definitiv şi complet al tuturor şcolilor” [7], de unde rezultă că poetul spaniol vedea în modernism, ca mulţi alţii mai târziu, pur şi simplu poezia contemporană, cu care se încheie, de fapt, triumfător, evoluţia ideii de poezie, în largi zone culturale termenul *modernism* îşi păstrează până târziu conotaţiile negative (Italia) sau pătrunde cu greu, ca în Anglia şi Statele Unite, unde John Crowe Ransom îl foloseşte primul abia prin deceniul al patrulea al secolului nostru.

După primele decade ale secolului al XX-lea, cuvintele *modern* şi *contemporan* nu au mai fost folosite ca sinonime pentru că, pe de-o parte, poezia modernistă a evoluat paralel cu alte tendinţe cu care a împărţit spaţiul literar (tradiţionalism, avangarde, suprarealism etc.), iar pe de altă parte *modernismul* a devenit un termen de teorie literară cu multiplă vocaţie. Wellek şi Warren îl vor folosi ca termen *perio-dizant*, atribuindu-i o semnificaţie triplă: valorizantă, istorică şi tipologică. Privind în urmă, putem desluşi trei faze în folosirea termenilor *modern*, *modernitate*, *modernism*: o fază originară, în care

termenii sunt folosiţi neutru, ca provenind dintr-un cuvânt comun, o fază polemică, în care ei sunt transformaţi în arme în bătălii de ideologie literară şi, în sfârşit, o fază istoricizată. Deşi s-a erijat întotdeauna în poezia contemporaneităţii, modernismul s-a aflat mereu, de fapt, în conflict cu contemporanii, rămânând relativ inaccesibil şi elitist. Vocaţia lui pare să fi rămas întotdeauna creaţia prin

7 Manuel Machado, citat de Matei Călinescu, *ibid*., p. 71. Ciudat este că pretenţia de „sfârşit al istoriei literaturii" odată cu apariţia unui curent artistic care tinde să se eternizeze va deveni şi o obsesie post-modernă. Diferenţa este însă importantă: dacă moderniştii se priveau pe sine ca pe poeţii care au ajuns la desăvârşirea ideii de artă la capătul unei lungi evoluţii (de-aici şi ideea impasului şi a morţii artei, căci cum s-ar Putea depăşi desăvârşirea?), pentru postmodernişti însăşi ideea progresului îşi pierde orice sens: nu mai poate apărea nimic nou pentru că noul însuşi nu mai există.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

ASPECTE ALE MODERNITĂŢII

ruptură şi criză, deşi credem că putem desluşi în miezul lui, ca în epicentrul seismelor, o nostalgie a clasicismului, o nevoie de „luxe, calme et volupte".

Într-adevăr, deşi omul modernist se vede tot mai marginalizat, mai împins spre suprafaţa lucrurilor, mai reificat, deşi personajul decade la statutul de antierou, deşi intriga dispare şi relaţia dintre semnificant şi semnificat se scurtcircuitează, deşi incomunicarea şi depeizarea devin teme obişnuite, iar moartea literaturii subiectul cel mai fructuos, în modernism supravieţuieşte o puternică nostalgie (*id est* „utopie") a sensului, a transparenţei. Este drept, pare să spună scriitorul modernist, la nivel raţional lumea a devenit incomprehensibilă, dar o cunoaştere a ei la alte nivele – mitic, arhetipal, psihanalitic, ideologic etc. – încă mai poate fi întreprinsă. Iată de ce opera modernistă pare să fie întotdeauna deschisă interpretării, chiar *făcută* pentru interpretare, o operă cu multiple straturi, dintre care ultimul este cel al sensului, cel care trebuie

localizat şi explorat. Sensul nu mai este, evident, univoc, precum în operele clasice, scrierile sunt deschise, dar pansemantismul rămâne marca determinantă a modernismului. Acest lucru îl conectează, de fapt, tradiţiei culturii europene, pentru care un text este o *realitate secundă* ce „exprimă", într-un fel sau altul, realitatea. Atingerea, în exegeză, a ultimului strat de semnificaţie devine echivalentă cu contemplarea, prin transparenţa fantomatică a textului, a adevăratei Realităţi, ce se poate identifica, în ultimă instanţă, cu Fiinţa. Prin urmare, arta modernistă este un instrument de cunoaştere metafizică. Din vremea imnurilor heraclitiene artele n-au mai fost atât de conexe filosofiei, matematicilor, geometriei, într-un cuvânt n-au mai fost atât de intens *intelectualizate*. Poezia va deveni, în acest context, epicentrul lumii moderniste, datorită intensităţii lirice care-o apropie de mistică şi metafizică. Marii poeţi modernişti, descendenţi ai lui Stéphane Mallarmé şi, prin el, ai manieriştilor şi iregularilor secolelor trecute (Gongora.

Marino, John Donne), ai *Cabalei* şi ai artei combinatorii a lui Raymundus Lullus8, au construit o poezie dificilă, ermetică, iniţiatică, în care reţelele cristaline de simboluri clivează după o sintaxă abstrusă. Poezia lor este eliptică până-ntr-atât, încât tinde către pagina albă, către tăcere şi tautologie. *Conceptul*, identificat realităţii, devine ţinta de neatins a moderniştilor: „trandafirul absent din orice buchet". Pe linia lui principală, mallarmeană, definită de poeţi ca Paul Valéry, Ungaretti, Gottfried Benn sau Ion Barbu, modernismul este un *purism*.

Există, fireşte, şi alte modernisme alături de cel ermetic şi intelectualist, dar toate, oricât de convulsive, au în comun nevoia de *sens*, tânjirea după *interpretare*, ca şi idealul *tăcerii*, chiar dacă manifestat uneori sub forma paradoxală a cacofonicului şi a scandalului estetic, ca în avangarde. Utopia transparenţei, a progresului continuu, a noului mereu superior vechiului face din modernism (sau *modernisme*) o continuare, e drept, paradoxală, torsionată, hiperconştientă de sine şi în care logicul devine *para-logic*, a proiectului iluminist din veacul al XVIII-lea. Astfel, avangardele, „versiune radicalizată şi puternic utopizată a modernităţii" 9, au în

centru cultul progresului tehnic, al vitezei, al unui nou stil de viaţă, pentru care operele trecutului şi muzeele devin inutile şi lipsite de valoare. Suprarealismul preia straniul viziunilor romantice şi moştenirea psihanalizei şi construieşte

8 Vezi în acest sens strălucita discuţie din *Manierismul în literatură* de Gustav René Hocke, Editura Univers, Bucureşti, 1977, în care sunt aşezate faţă în faţă „două epoci manieriste: epoca dintre 1520 şi 1650 şi epoca dintre 1850 şi 1950" (p. 316). Cum se va vedea mai departe în eseul nostru, dacă manierismul poate fi comparat cu modernismul prin anumite trăsături, cea mai importantă fiind „concettismul", un fel de metaforă elaborată şi intelectualizată, în schimb prin multe altele (prin puternica propensiune pentru combinatoriu, ludic, hazard, prin iregular şi nedesăvârşit) spiritul manierismului pare mai degrabă afin cu postmo-aernismul.

9 Matei Călinescu, *Cinci feţe*... p. 88.

cu ele un univers atât de coerent, încât frizează dogmatismul şi clasicitatea. Decadentismul, expresionismul şi kitsch-ul (pe care, mai puţin convingător, Matei Călinescu îl situează între feţele modernităţii) organizează şi ele, din *debris-urile* lumii moderniste, spaţii ale terorii, grotescului şi abjecţiei, uneori de o perversă frumuseţe. Ele nu sunt însă decât provinciile îndepărtate ale continentului modernist, ale căror dialecte devin, încetul cu încetul, limbi complet ininteligibile pentru curentul principal. Nu întâmplător *aceste* modernisme, îndepărtate şi atipice, vor furniza ideologia şi materialul pentru postmodernitatea deceniilor următoare, când stabilirea unei diferenţe între neoavangarde, paraliteratură, kitsch şi, pe de altă parte, arta postmodernă va deveni o problemă teoretică destul de complexă.

Ce este postmodernismul?

Fără-ndoială, la un prim nivel de aproximare, o singură frază poate cuprinde răspunsul la această întrebare: *Postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic şi, în cele din urmă, literar al postmodernităţii*, calitate în care el reflectă toate trăsăturile filosofice şi ideologice ale acesteia, pe care le-am prezentat într-un capitol

anterior: perspectivismul nietzschean, pierderea simţului realităţii, estetizarea existenţei, asocierea constantă cu societatea democratică, înalt tehnologică, informatizată şi mediatica de astăzi. Când studiem însă un fenomen literar, evidenţierea acestor principii generative nu este suficientă, aşa încât voi încerca să împing mai departe, până la detalii de teorie literară şi la exemplificări textuale, descrierea, extrem de dificilă, a realităţii ambigue, fugitive, înşelătoare ca un Proteus cu o mie de feţe a literaturii care se poate revendica astăzi de la termenul de *post-modernism*. Aici vom intra însă pe un teren al paradoxurilor. Primul ţine de însăşi recunoaşterea fenomenului: *tocmai pentru că* postmodernismul este azi o prezenţă aproape „de la sine-nţeleasă", pervazivă asemenea aerului pe care-l respirăm, realitatea lui este, pur şi simplu, negată de mulţi cercetători ai mediului cultural contemporan. Dincolo de această poziţie extremă şi, evident, nerezonabilă, nu scăpăm de ambiguitate nici în situaţia în care existenţa a ceva numit» postmodernism" în arte şi în literatură este recunoscută ca un fapt real. Pentru că teoreticianul literar trebuie să se decidă, în primul rând, cum să interpreteze termenul în sine.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

care, s-a observat, este o construcţie ce urmează un model productiv în istoria ideilor culturale (vorbim curent despre portromantism, postkantianism, postistorie etc.). Iar decizia sa nu priveşte doar o realitate binară: *continuitate* vs. *ruptură*, ci apare şi o a treia perspectivă, după care prefixulpost-înseamnă pur şi simplu o ieşire din sistem, o „revenire", o „convalescenţă", o eliberare de o lungă eroare culturală, aşa cum scrie Vattimo1. Teoreticieni care sunt ei înşişi – fapt semnificativ – autori de literatură postmodernă, ca Umberto Eco sau John Barth, au înclinat să confere alunecosului prefix mai curând semnificaţia din „postromantism": întoarcerea către formele istoricizate, recuperarea trecutului, deci *continuitate*, dar (se grăbesc ei să precizeze) la modul exclusiv parodic, ironic sau metatextual, ceea ce înseamnă deja şi *ruptură*. Postmodernitatea este pentru ei un fel de *sincronie stilistică*, o reciclare a retoricilor revolute, un muzeu imaginar în care, după expresia lui Philippide, „epoci varii, şi

vechi şi noi sunt date/deodată toate”. Tabuizarea prin uzură culturală a unui număr imens de forme artistice ale trecutului poate fi depăşită, arată Eco, doar prin renunţarea la inocenţă şi prin aşezarea hiperlucidă în miezul clişeului, al citatului, al referinţei: „Trecutul ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează [...]. Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare. Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubeşte o femeie, foarte cultă, şi căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că ea ştie (şi ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea le-a mai scris şi Liala. Există totuşi o soluţie. Va putea spune: «Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare» [...]

1 Gianni Vattimo, *Sfârşitul modernităţii*, p. 41. Termenul original folosit de filosoful italian este *Verwind*» *nu*, concept preluat de la Heidegger şi tradus în italiană ca *rimettersi*: „a se reface (după o boală etc.)”.

CE ESTE POSTMODERNISMUL?

Ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat”. 2 Sofisticatele combinaţii de stiluri din arhitectura postmodernă, ca şi parodierea nostalgică a operelor secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea în // *nome de la roşa* sau în *The Sot-Weed Factor*, întoarcerea către alegoricul figurativ în pictura italiană din deceniul nouă sunt simptomatice pentru acest mod transistoric de a vedea postmodernitatea. În această perspectivă, sfârşitul istoriei nu mai echivalează cu o apocalipsă, ci cu un carnaval exuberant şi neliniştitor în acelaşi timp.

Către continuitate mai curând decât către ruptură, dar către continuitatea, de asemenea, nu cu moderniştii, ci cu vechii artişti înclină şi Robert Scholesă, care vede în compromiterea definitivă a ideii de *realism* adevărata şansă a „noilor fabulatori” de astăzi. De la Borges şi Nabokov la Barth, Barthelme, Coover şi Gass, ei par să fi avut cu toţii sentimentul „that the pozitivistic basis for tradiţional realism hâd been eroded, and the reality, if it could be caught at all, would require a whole new set of ficţional skills” 4. Le este, prin urmare,

comună ideea că fabulaţia postmodernă, spre deosebire de literatura realistă sau realist-psihologică a modernităţii, trebuie să răstoarne raportul tradiţional dintre text şi referent, în care primul este o „fantomă”, o „reflectare”, o „realitate secundă” a celui de-al doilea: „Fabulation, then, means not a turning away from reality, but an attempt to fiind more subtle correspondences between the reality which is fiction and the fiction which is reality”. 5 Dispariţia rupturii schizoide dintre text şi lume, ca şi „vindecarea” altor sfâşieri dihotomice ale fiinţei în modernitate este pusă în evidenţă, ca un fapt esenţial şi benefic al postmodernităţii.

2 Umberto Eco, „Marginalii şi glose la *Numele trandafirului*”, în *Secolul 2*0, 8 – 9 – 10/1983.

3 Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Univ. of Illinois Press, 1979.

4 *Ibid*., p. 4.

„*P*. 8.

şi de Gerald Graff: „Această tradiţie burghezo-rationalist-umanistă, bazată pe supoziţia existenţei unei acute diferenţieri între subiect şi obiect, minte şi corp, fantezie şi realitate obiectivă, «cultură elevată» şi cultură populară, pare să cedeze în faţa unui alt fel de sensibilitate, care respinge elitismul gândirii ierarhice şi care vede experienţa nu ca o entitate clasificabilă raţional, ci ca un proces fluid, uniform”. 6 Faptul este posibil doar prin abandonarea conceptului clasic de „realitate”. Pentru că lumea este deposedată de istorie şi de realitate „obiectivă” în acelaşi timp, continuitatea cu formele artistice ale trecutului este nu numai posibilă în orice moment, dar şi dezirabilă pentru fabulator, în calitatea lui de recuperator al unei frumuseţi obsolescente: „To manage a revival of românce with a minimal amount of allegory... this is one important dimension of modern fabu-lation”. 7 Aşa încât, observa Scholes, „The major novels of the past decade or se have tended strongly toward the aparently worn-out form of historical novei” 8. Iar când John Barth reacţionează (cam pripit şi puţin naiv) la modernismul estetic – de

altfel discutabil – al noilor romancieri *francezi*, el o face în numele aceleiaşi arte fabulatorii care transcende (sau ignoră?) referenţialitatea şi *mimesis-ul*: „From what I know of Robbe-Grillet and his pals, their aesthetic is finally a more up-to-date kind of psychological realism: a higher fi to human consciousness and un con-sciousness. Well, that's nice. A different way to come to terms with the discrepancy between art and the Real Thing is to afirm the artificial element în art… Scheherazade's my *avant-gardiste*".

6 Gerald Graff, „Mitul apariţiei postmodernismului", în *Caiete critice*, nr. 1 – 2/1986, p. 172.

7 Robert Scholes, op. cit., p. 25. *Ubid*., *p*. 206.

9 Citat de Scholes, op. cit., p. 76.

Iată deci un prim răspuns la întrebarea *ce sens trebuie* să *dăm prefixului post*? Acest răspuns este unul *soft*, tandru şi complice. Modernismul este rejectat, într-adevăr, dar nu pentru că el este *trecutul*, ci tocmai pentru că el *dispreţuieşte* trecutul, pentru că, în goana după estetizarea şi esenţializarea mtelectualistă a literaturii, după noutate cu orice preţ, el s-a îndepărtat de la *adevărata* – marea tradiţie literară a secolelor trecute. Această tradiţie (adică adevăratul trecut) se cuvine recuperată şi reinterpretată în spirit ludic, ironic şi parodic, adică postmodern, ceea ce presupune întotdeauna, pe cealaltă parte a bandei lui Mobius, solidaritate şi nostalgie. Postmodernismul în această manieră „slabă" este deci o reacţie la izgonirea din *poezie*, de către modernişti, a plăcerii lecturii, a fabulaţiei, a digresiunii, într-un cuvânt, a farmecului vechilor maeştri.

Alţi comentatori ai postmodernităţii văd în folosirea prefixului postmai curând *ruptură decât* continuitate. Pentru aceştia, postmodernismul este diferit nu numai filosofic şi ideologic de modernism, dar şi *ca poetică*. O *ruptură* paradigmatică, în sensul lui Th. Kuhn, s-ar fi petrecut între modernism şi postmodernism, atât de *radicală încât, chiar când* folosesc aceleaşi concepte, criticii din cele două tabere nu mai înţeleg prin ele aceleaşi lucruri. Faţă de un modernism considerat „clasicizat", aproape academic – căci este, nu-i

aşa, curentul marilor nume ale secolului, de la T.S. Eliot la Garefa Lorca şi de la Pasternak la Dylan Thomas –, curentul care-l urmează ca să îl nege (şi vocabula postexprimă în această logică tocmai ideea de depăşire şi negaţie) se dovedeşte mult mai „modern”, mai *experimenta/ist*, ajungând să se confunde aproape cu neoavangardele de după *război*. Este, în linii mari, punctul de vedere al, probabil, celui mai important teoretician al postmodernismului literar, Ihab Hassan, a cărui *viziune*, *puternică* şi sofisticată, o voi *prezenta pe larg ceva* mai târziu. Jean-François Lyotard distinge însă ferm între neoavangarde şi postmodernism: în

timp ce primele sunt cele din urmă extinderi ale unei modernităţi ultrarafinate şi ultraelitiste, ultimul este consecinţa epocii reproductibilităţii mecanice a operei de artă, a kitsch-ului, a culturii „populare”, a „pactului cu utilitarismul capitalist” 10. Accentul, în această perspectivă, va cădea pe diferenţa specifică faţă de estetica modernistă, chiar dacă această diferenţă nu mai poate fi numită, propriu-zis, *noutate*. Experimental, ca şi modernismul, postmodernismul nu mai experimentează în acelaşi fel şi nici cu acelaşi scop, căci el apare într-un moment istoric în care atitudinea experimentală devine, cum ar spune Vattimo, *routineH*, aşa încât ea îşi pierde agresivitatea şi concentrarea. Pervaziv, difuz, experimentul postmodern este unul „slab”, fără vocaţia demolatoare a avangardelorânainte de a expune, fără pretenţii de exhaustivitate, câteva principii teoretice care-i să subîntindă postmodernismul literar, un istoric al folosirii cuvântului şi a sensurilor legate de el ar putea să contureze mai bine teritoriul pe care ne mişcam. Cum se întâmplă de obicei, primele folosiri ale termenului sunt mai curând sporadice şi întâmplătoare: Federico de Onis în antologia sa poetică din 1934, Dudley Fitts în – 194212... în 1946 Randal Jarrell, care este şi un excelent critic literar, l-a folosit în legătură cu poezia lui Robert Lowell, pe care o vede ca fiind „postori anti-modernistă”. O primă utilizare majoră a termenului, deşi nu tocmai în sensul de azi, îi aparţine lui Arnold Toynbee, care, în opera sa monumentală *Studiul istoriei* (voi.

VIII-XIII), denumeşte „postmodernă" perioada istorică actuală, care debutează

10 Jean-François Lyotard, „Răspuns la întrebarea: ce este postmoder-nul?", în *Caiete critice*, nr. cât., p. 176.

11 Gianni Vattimo, *Sfârşitul modernităţii*; termenul îi aparţine lui Gehlen şi a fost iniţial aplicat progresului tehnic în epoca modernă (v. pp. 101 – 102).

12 Alexandru-Florin Platon semnalează, în articolul său „Postmodernism-postistorie-posteomunism: repere semantice", apărut în *Xenofo-liana*, tom II, 1994, nr. 1 – 4, o primă folosire a cuvântului încă din 1917 în scrierile unui postnietzschean, Rudolf Pannwitz, pentru care omul postmodern era un „supraom" perfect adaptat schimbării ce urma să se producă după sfârşitul modernităţii (p. 17).

CE ESTE POSTMODERNISMUL?

după 1875, caracterizată prin prăbuşirea utopiei iluministe şi prin proliferarea culturii de masă. *Postmodernism* înseamnă pentru Toynbee „iraţionalitate, anarhie şi o nedeterminare ameninţătoare", în anii '50 Charles Olson vorbeşte despre postmodernism în legătură cu poeţii şcolii de la Black Mountain (Olson însuşi, Robert Duncan, Robert Creeley), pentru ca în 1959 – 1960 Irving Howe (pentru care postmodernismul este expresia societăţii de masă, consumistă şi pasivă) şi Harry Levin să-l încarce cu evidente conotaţii negative. În schimb, în atmosfera de efervescenţă politică şi culturală a anilor '60, termenul începe să semnifice fenomenele de contracultură, mişcările *underground* şi alternative etc., devenind, cu timpul, unul dintre cele mai semnificative repere ale schimbării profunde a lumii. Este şi motivul pentru care, dintr-o folosire locală, în domeniile restrânse ale arhitecturii şi artelor, termenul se extinde practic în toate zonele cunoaşterii umane, în epistemologie (unde reprezentanţii unei *noi ştiinţe*, Heisenberg, Popper, Prigogine, Th. Kuh n etc., încep să se preocupe de relaţii de indeterminare, de sisteme departe-de-echilibru, de un timp ireversibil văzut ca sursă de ordine), în matematici, unde ecuaţiile nelineare dau naştere teoriei catastrofelor (R. Thom), a

naosului (Yorke), ajractalilor (Mandelbrot), în filosofie şi hermeneutică, unde gânditori ca Foucault, Deleuze, Derrida, Vattimo sau Lyotard, continuând punerea în discuţie a raţionalismului Luminilor începută de Nietzsche sau Heidegger, găsesc limbaje adecvate unei noi imagini a lumii şi a omului, în care de-mitiza-rea modernistă e urmată de o „demitizare a demitizării" 13.

13 Discuţia este prezentă în G. Vattimo, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanţa, 1995, în capitolul „Mitul regăsit": modernitatea demitizează neştiind că însăşi demitizarea avea să devină, prin aceasta, un mit cultural. Fr. Nietzsche este acela care observă primul acest lucru şi de la care porneşte *demitizarea demitizării*: „Când şi demitizarea dezvăluită ca mit, mitul recuperează legitimitate, dar numai în cadrul iei experienţe generale «slăbite» a adevărului [...]. Momentul demitizării demitizării... poate fi considerat adevăratul moment de trecere de „a modern la postmodern" (p. 49).

Întorcându-mă la semnificaţia prefixului din structura termenului *postmodernism*, voi spune că el exprimă în orice caz, fie prin ruptură, fie prin continuitate, o relaţie esenţială, ombilicală între cele două mari curente de gândire estetică ale secolului nostru. Este aproape imposibil să încercăm o definire a postmodernismului fără să ne referim la modernism şi, pe de altă parte, să înţelegem în spirit modern modernismul fără să-l privim dintr-o perspectivă postmodernă – („O operă nu poate fi modernă dacă nu e mai întâi postmodernă", căci „postmodernismul este modernismul în stare născândă", scrie J.-F. Lyotard14). Această relaţie (a cărei metaforă ar putea fi frumoasa povestire despre cei doi fraţi siamezi din *Lost in the Funhouse* de John Barth) este evidenţiată de Hassan într-unul dintre eseurile sale fundamentale: „Whether we tend to revalue Modernism în terms of Postmodernism (Poirier) or to reverse the procedure (Kermode), we will end by doing something of both since relations, analogies enable our thought. Modernism does not suddenly cease so that Postmodernism may begin: they now *coexist" 15*. Această

coabitare este atât de naturală şi de liberă, încât nu numai că doi contemporani, la fel de importanţi, să zicem Joyce şi Beckett, pot fi, esenţial, unul modernist, altul postmodernist, dar, mai mult, opera unui singur autor poate cuprinde mostre exemplare de cărţi aparţinând celor două curente (*Ulysses* şi *Finnegans Wake*); în fine, chiar şi într-o singură scriere pot coexista pasaje moderniste şi postmoderniste, ca în acelaşi *Ulysses* al lui Joyce. Într-un fel, situaţia prezentă o aminteşte pe cea din preajma anului 1800, când înfruntarea dintre o clasicitate târzie şi un romantism incipient a creat nenumăraţi hibrizi, dar opoziţia dintre pasiune şi raţiune din practica literară a acelei vremi este substituită de subtila dialectică a ordinii şi haosului, a

14 J.-F. Lyotard, *an. rit*., pp. 177 – 178.

15 Ihab Hassan, „POST – modern ISM”, în *The Postmodern Turn*. *Essays în Postmodern Theory and Culture*, Ohio State Univ. Press, 1987, p. 33.

determinismului şi indeterminării, a simbolicului şi imanentei în teoria şi practica artistică de astăzi.

Interfaţa dintre cele două curente literare, locul în care se produce bifurcarea lor în entităţi distincte şi totuşi nu desprinse complet una de alta, este identificată de Ihab Hassan cu *tăcerea16*, întreaga cultură europeană este obsedată de limbaj, de sens, de discurs, dar, în mod paradoxal, cu cât discursul devine mai conştient de sine însuşi, mai întors asupra propriei sale fiinţe, cu atât el încetează de a mai oglindi altceva decât forma sa goală şi scânteietoare, despre care nu se mai poate spune nimic. Culminare a reflecţiei despre reflecţie, modernismul sfârşeşte în tăcere/în idealul mallarmean al paginii albe, în abstracţiunea inumană (deşi se vrea esenţa gândirii umane) a jocului secund. Liniştea, albul mistic sunt sensul sensurilor şi, o dată atinse, tot ce poate urma este epuizarea şi stingerea. Şi, aşa cum tantrismul cunoaşte două căi ale unei singure izbăviri, asceza şi desfrâul, modernismul european de până la al doilea război mondial a imaginat două modalităţi de a ajunge la tăcere: meditaţia intensă, intelectualistă, sterilă, inventându-şi singură

dificultăţi ca să le depăşească, într-un fel de masochism al spiritului (modernismul propriu-zis al lui Mallarmé, Valéry sau Ion Barbu), şi exteriorizarea violentă, obscenă, (auto) distructivă, blasfematorie a avangardelor, ce se revendică de la Sade şi Rimbaud şi continuă cu Genet şi Henry Miller şi pentru care respingerea brutală a omului şi a lumii iau forma scandalului şi apocalipsei: „Literature moves toward antiliterature and in se doing reinvents forms that become progressively crazy and disruptive: neopicaresque, black burlesque, grotesque, gothic, nightmarish science fiction. In the end, the antiforms of outrage and apocalypse blend în silence”. 17

Dacă modernismul sfârşeşte în tăcere şi în ideea morţii artei odată cu omul însuşi, dacă avangardele produc un

16 Ihab Hassan, „The Literature of Silence”, în

17 Ihab Hassan, *ibid*., p. 17.

p. cit., *p*. 4.

„Zgomot alb”, un vacarm cacofonic care până la urmă se reduce şi el la anulare reciprocă a vocilor, la tăcere semantică, postmodernismul *porneşte* de la evidenţa tăcerii. Liniştea şi moartea sunt pentru primii un scandal; pentru artistul postmodern ele sunt marea lui şansă: „Problema este aceea”, scrie G. Scarpetta, „de a crea în interiorul acestui orizont al morţii [artei], în contextul ipotezei că această moarte este posibilă – de a crea chiar *din această moarte* [...] Orice naivitate, orice inocenţă în această privinţă ar fi cu totul anacronice”. 18 Postmodernul ştie deja că nu există un sens ultim al lucrurilor şi deci nu se epuizează urmărind o himeră. Mai ştie, având experienţa războaielor mondiale, a Holocaustului şi a totalitarismelor secolului, că violenţa şi obscenitatea din lumea culturii, devenite rutină, nu mai şochează pe nimeni. De aceea, el construieşte pe ruinele fumegătoare ale modernismelor antebelice o lume hedonistă, ludică, dezordonată şi lipsită de iluzii, unde valoarea se concentrează şi se destramă asemenea fumului, unde gustul fluctuează liber, imprevizibil, unde, după spusele lui Andy Warhol, „fiecare va fi celebru pentru un sfert de oră”. Dacă urmărirea maniacală a ordinii şi sensului

constituiau dominanta modernistă, până-ntr-atât încât Valéry respingea romanul ca specie pentru că o frază ca *Marchiza ieşi la ora cinci* putea fi continuată într-un număr nedefinit de moduri, postmoderniştii caută tăcerea în hazard, indeterminare, aleatoriu şi haos. Muzica lui John Cage, fotografiile Polaroid ale lui Warhol, povestirile modulare ale lui Robbe-Grillet, Cortázar sau Coover, personismul dezlânat al lui Frank O'Hara sau „sculpturile" care se dezmembrează ale lui Tinguely pot fi bune exemple de recuperare a hazardului şi a tăcerii în postmodernism. Eclectic, versatil, difuz, „androgin", lipsit de agresivitate, postmodernismul tinde să părăsească locurile înalte ale culturii, să se asocieze cu cultura

18 Guy Scarpetta, *L'impurete*, citat de Matei Călinescu, *feţe*... *p*. 232.

de masă, cu kitsch-ul, paraliteratura, designul, să devină ambiental, erijându-se astfel în însăşi arta lumii democratice, pluraliste şi tolerante a sfârşitului de mileniu.

În ceea ce priveşte trăsăturile propriu-zise ale postmodernismului literar, voi urma îndeaproape abordarea teoretică, de atâtea ori, totuşi, bulversantă, contradictorie, paracritică şi cvasiliterară ea însăşi, a lui Ihab Hassan, expusă în studiul său din 1971, *The Clismemberment of Orpheus*: *Toward a Postmodern Literature* (care, prin impactul asupra criticii contemporane, este comparabil cu celebrul *Axel's Castle*: *A Study în Imaginative Literature of 1870 – 1930* al lui Edmund Wilson, apărut în 1931 şi considerat volumul de referinţă pentru critica literară modernistă americană), dar mai ales în culegerea de strălucite eseuri din 1987, *The Postmodern Turn*. *Essays în Postmodern Theory and Culture*. Până să intru cu adevărat în descrierea trăsăturilor post-moderne, voi adăuga că ele corespund, în linii generale, cu cele evidenţiate şi de alţi comentatori şi situate pe axa unor dihotomii esenţiale: opoziţia *modern*/*postmodern* este coerentă cu opoziţiile *epistemologie*/*ontologie* (Brian McHale), *autoritate*/*anarhie*, *utopie*/*heterotopie* (Vattimo),

hermeneutică/erotică (Susan Sontag), în fine, cu celebrele opoziţii care subîntind lumea lui Thomas Pynchon: *negentropie/entropie* şi *schizofrenie/paranoia*.

Un „eclectism rafinat” 19 ar fi trăsătura fundamentală a postmodernismului în viziunea lui Matei Călinescu şi a atâtor altor teoreticieni şi critici, sensibili la tendinţa spre brico-laj a acestui curent şi la refuzul „progresivităţii”. O nouă

19 Matei Călinescu, *Cinci feţe*... p. 259: „Eclectismul rafinat al postmodernismului, faptul că el pune sub semnul întrebării unitatea şi atribuie valoare părţii în detrimentul întregului la acest sfârşit de secol ne reaminteşte de «euforia decadentă» din anii 1880. Dar codul popular pe care îl utilizează într-o manieră atât de-bătătoare la ochi poate face postmodernismul să semene şi cu kitsch-ul sau camp-ul [...]. Şi, în sfârşit, postmodernismul poate părea uneori fratele geamăn al avangardei...”

narativitate, fragmentară, imprecisă, ambiguă, în care naratorul revine în scenă, dar la modul ironic şi parodic, autore-ferenţialitatea textului, care devine astfel metaficţiune, ca şi *palinodia*, figură stilistică semnificând retractarea, luarea înapoi a sensului pe măsură ce se formează (ca în scrierile lui Beckett), caracterizează, pentru Matei Călinescu20, opera literară postmodernă. Deşi principalii autori sunt prozatori (şcoala americană: Barth, Pynchon, Coover, Hawkes, Barthelme, Federman, Sukenik; şcoala sud-americană: Márquez, Cortázar, Llosa, Fuentes; austrieci ca Th. Bern-hardt sau Peter Handke; italieni: Eco şi Calvino; francezi din *le nouveau roman*: Robbe-Grillet, Butor, Pinget, Claude Simon, cehul Milan Kundera), o serie de poeţi, mai ales americani, ilustrează şi ei direcţia postmodernă: poeţii de la Black Mountain, Generaţia Beat (Ginsberg, Corso, Ferlin-ghetti, Gary Snyder), şcoala din New York (J. Ashberry, Kenneth Koch, Frank O'Hara).

Desigur, această trecere în revistă a principalelor atitudini faţă de postmodernitate nu ar fi completă fără menţionarea rezistenţei culturale faţă de concept şi de realitatea acoperită de el. Puţine sunt

direcţiile culturii europene care să fi fost expuse, încă de la apariţie (ba chiar, într-un fel, *înainte* de apariţie), unor critici atât de dure şi de pe atât de multe şi contradictorii poziţii. Acest fapt se datorează, fără-ndoială, caracterului *diferit* (şi, prin aceasta, bulversant, neliniştitor) al acestui curent faţă de toate celelalte din ultimele două-trei secole de cultură europeană. Discontinuitatea faţă de umanismul raţionalist, abandonarea elitismului şi a „calmului valorilor", neîncrederea în însăşi „realitatea" existenţei şi, în orice caz, în orice fundamentare metafizică a ei nu puteau fi resimţite de către cultura „mare", tradiţională, decât ca o apocalipsă, ca o ameninţare supremă: cum se poate trăi fără absolut, fără valori supreme, fără „idealuri", fără încredere

În om şi în realitate? Iată de ce, din unghi conservator, s-au ridicat voci vehemente împotriva „degenerării" culturii în epoca actuală. Una dintre ele este cea a lui Clement Greenberg, care în cartea sa din 1980, *Noţiunea de postmodernism*, identifica postmodernismul cu *kitsch-ul* şi se pronunţa pentru apărarea purităţii estetice a artelor. O altă direcţie a atacurilor împotriva postmodernităţii este cea a criticii neo-marxiste, care vede, în general, în noile dezvoltări culturale de după 1960 epifenomene ale capitalismului târziu, mai dezumanizant ca oricând. Simptomatică din acest punct de vedere este antologia de critică marxistă radicală *Antiesteticul*: *eseuri* despre *cultura postmodernă*, realizată de Hal Poster.

20 *Ibid*., p. 257.

Trăsăturile postmodernismului

Revenind la punctul de vedere al lui Ihab Hassan, pe care îl voi urma în liniile lui principale în întreaga lucrare de faţă, trebuie spus mai întâi că „definiţiile" şi chiar conceptele cu care criticul american lucrează au, la rândul lor, un aer *postmodern*, uneori derutant. Departe de a contura o taxonomie limpede şi nişte contururi tăioase ale ideilor sau de a da răspunsuri univoce la mulţimea de întrebări generată de materialul polimorf cu care lucrează, critica postmodernă, atât a lui Hassan, cât şi a altor teoreticieni, este ea însăşi supusă legilor stranii

ale postmodernităţii. Suntem departe de purismul logic structuralist şi atât de aproape de imaginar, fabulatoriu, artistic, încât Raymond Federman vorbeşte chiar de *critifiction1*. O astfel de critică nu mai operează cu concepte clare, ci cantonează chiar în mijlocul unor turbioane semantice, ludice, vizionare, care corespund caracterului indeterminat, contextual, în perpetuă formare şi deformare, al fenomenului literar postmodern. Distanţa dintre critică şi literatură tinde să se micşoreze şi să dispară dinspre ambele părţi: operele, autoreflexive, îşi conţin propria teorie şi critică, iar articolele critice propriu-zise capătă veleităţi de scrieri literare, în *Postmodern Literature and Criticism* Hassan defineşte critica literară ca „the politics of literary mişunderstanding” 2, arătând că ea însăşi trebuie să-şi asume

1 Raymond Federman, *Critifictions*. Tot el e cel care a inventat termenul de *surfiction* pentru naraţiunea de tip metatextual.

2 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*... p. 126.

paradoxul, contradicţia, nedesăvârşirea, şovăiala caracteristice întregii gândiri actuale. Imaginea integrală, rotundă, „preaplinul” semantic ce alcătuia idealul culturii europene moderne (în care, de la Toma d'Aquino până la James Joyce, opera artistică trebuia să întrunească trei caracteristici esenţiale: *integritas*, *consonantici*, *claritasă*), este abandonată în favoarea pluralismului şi fragmentării. Epoca postmodernă, moştenitoare a principiului de nedeterminare al lui Heisenberg, pare a avea „an epistemologica! obsession with fragments or fractures, and corresponding commitment to minorities în politics, sex, and language. To think well, to feel well, to act well, to read well, according to this *epistheme*, is to refuse the tyranny of wholes; totalization in any human endeavour îs potentially totalitanan” 4. În consecinţă, imaginea postmodernismului şi a trăsăturilor sale este difuză în textele lui Hassan, se compune şi se descompune pointil-list, prin reveniri, supraadăugări, rotiri obsedante în jurul câte unei intuiţii, negări şi autonegări, autorul având mereu grijă să ne avertizeze că niciuna dintre feţele acestui curent, aşa cum

apar ele din scrierile lui, nu este „adevărată” şi definitivă. Criticul este, pare a spune Hassan, asemenea artistului: el decupează, în materia unui fenomen cultural şi literar haotic, supraaglomerat şi anarhic, figuri subiective, autosub-minate. În ceea ce mă priveşte, într-un spirit mult mai puţin postmodern, voi încerca o fixare mai coerentă a conceptelor hassaniene, chiar riscând în acest fel o trădare a lor, pentru a dezvălui *patternul* estetic care le subîntinde.

În miezul gândirii lui Ihab Hassan se află un cuvânt fabricat de el după modelul cuvintelor-valiză din scrierile lui Lewis Carroll, precursor el însuşi al postmodernismului, ce a influenţat profund poetica lui *Finnegans Wake* (pentru

3 Vezi discuţia din jurul acestor concepte estetice în James Joyce, *APortrait of the Artist as a Young Mân*, pp. 208 – 213, în ediţia „Wordsworth Classics”, 1992.

4 Ihab Hassan, op. cit., p. 133.

Joyce, de exemplu, istoria este *collideorscape*, adică, în acelaşi timp, caleidoscop, labirint: *collideurs*, şi comportament uman: *collide or scape*, adică „luptă sau fugi”). Combinând cuvintele *indeterminacy* şi *immanence*, criticul ajunge să vorbească despre indetermanence ca noţiune definitorie a culturii, artei şi literaturii postmoderne. Din acest cuvânt, el însuşi postmodern, se desprind, mai mult sau mai puţin ceţoase şi contradictorii, dar strâns înfăşurate şi sugerând un obiect coerent, trăsăturile postmodernităţii, sistematizate cel mai bine într-un articol prezent în antologia lui Călinescu şi Fokkema. În „Pluralism în Postmodern Perspective” 5 Hassan descrie unsprezece aspecte ale noului curent literar, începând (ca un nou Alfa şi Omega) cu *indeterminarea* şi sfârşind cu *imanenţa*. Urmez în continuare cele unsprezece puncte ale criticului, mereu dispus să alcătuiască liste numerotate şi aglomerări de nume semnificative, ca un fel de nori lingvistici în continuă destrămare. Cum fiecare dintre trăsăturile menţionate aici vor fi reluate şi comentate din alte unghiuri în celelalte scrieri ale lui Hassan şi cum, pe de altă parte, în alte liste sunt adăugate noi trăsături şi sunt eliminate altele, voi sintetiza, la fiecare articol, o

imagine unitară, chiar dacă văzută ca prin ochiul unei insecte, adăugând trimiterile care mi se par necesare.

1. Indeterminarea. Pe măsură ce secolul nostru avansează spre mileniul următor, descoperim în suprafaţa, altă dată remarcabil de netedă, a cunoaşterii „all manner of ambiguities, ruptures, displacements, affecting knowledge and society. We may think of Heisenberg's principle of uncertainty, Godel's proof of incompletness, Kuhn's paradigms and Feyerabend's dadaism of science” 6. Această situaţie, care nu trebuie în niciun caz valorizată negativ, ca o „decădere”, ci

5 În Matei Călinescu and Douwe Fokkema, *Exploring Postmodernism*, pp. 17 – 39.

6 Ihab Hassan, op. cit., p. 18.

acceptată ca fiind noua situaţie a omului în lume şi noua lui şansă de a redeveni el însuşi, a avut consecinţe dramatice asupra culturii şi artelor, domeniul tradiţional al perfecţiunii manifestate în *capodoperă*. Nu este cu putinţă să ne imaginăm o mai flagrantă încălcare a unui principiu fundamental în practic, toate esteticile tradiţionale ale culturii noastre, în care obiectul artistic, fie că este o amforă grecească, un lied romantic sau o pictură cubistă, trebuie să aibă o unitate, o „rotunjime” care să-l decupeze din haosul înconjurător şi să-l expună, imagine a perfecţiunii, într-o zonă privilegiată, elitistă, a spiritului şi a geniului uman. Cultura europeană are, din acest punct de vedere, o irepresibilă propensiune spre utopie. Prăbuşirea, în filosofia ultimelor două secole, a tuturor fundamentărilor, a scenariilor legitimante şi a utopiilor a dus însă, în domeniul estetic, la pierderea încrederii în valori absolute, în perfecţiune, în capodoperă şi, pe de altă parte, la descoperirea imensului şi fertilului domeniu al aleatoriului, hazardului, indeterminării, ambiguităţii, fragmentului. „Stabilitate şi perenitate a artei, profunzime şi autenticitate a experienţei productive şi receptoare sunt desigur lucruri la care nu ne mai putem aştepta de la experienţa estetică tardo-modernă, dominată de putinţa (şi neputinţa)

mijloacelor de comunicare”, scrie în acest sens Gianni Vattimo7, adăugând că arta vremii noastre este „arta oscilării”, a instabilităţii, caracterizată prin „depeizare, oscilare, exfundare, *shock’s*. Pentru teoreticianul italian, sursa indeterminării operei de artă în postmodernism este masificarea ei, transformarea ei, prin reproducere, în obiect de consum comun. Arta, pentru el, nu mai e axată pe operă, ci pe experienţă, care nu mai este un obiect, ci un proces confuz, incontrolabil, de căutare. În acelaşi sens, al mutării accentelor în considerarea fenomenului artistic, Gerhardt Hoffmann, Alfred Hornung și Rudiger Kunow scriu în lucrarea lor colectivă: „Modernism

7 *Societatea transparentă*, p. 67.

8 *Ibid*., p. 66.

ciiis to stress the relationship between the creative sensi-l, ility and the work of art, between addresser and mes

postmodernism that between message and addressee”. 9 ...

şi,

r/pentru Hassan însă, renunţarea artistului la certitudine şi la rerfecţiune, şi în primul rând la originea lor, gândirea ratio – alistă, are un punct de plecare *etic*: dezamăgirea în faţa iernii moştenite de la proiectul iluminist: „Speculating fur-rher, we may say that the Authority of Modernism – artistic, Cultural, personal – rests on intense, ehtist, self-generated rders în times of crisis [...] Such elitist orders, perhaps the ăst of the world’s Eleusinian mysteries, may no longer uave a place amongst us, threatened as we are, at the same jpstance, by extermination and totalitarianism”. 10

2. Fragmentarea. După *daritas*, faimos principiu al este-l; icii tomiste, este rândul lui *integritas* să fie pus în discuţie. Ca în *The Waste Land*, poemul lui T.S. Eliot, unde realita-i; ea se descompune în „a heap of broken images”, iar oraşele Civilizaţiilor succesive ale umanităţii se prăbuşesc unul după 4 tul pe melodia copilărească *London bridge isfalling down*, în lumea de azi complexitatea şi diversitatea grupurilor et-fiice, sociale, culturale, interacţiunile lor mereu fluctuante, formele

emergente şi agonizante ale artelor, niciuna neim-punându-se în faţa celorlalte, ca şi imensa cantitate de informaţie pusă, virtual, la dispoziţia fiecărui individ fac ca o viziune unitară asupra existenţei, la orice nivel, din orice punct de vedere, să fie atât indezirabilă, cât şi, de fapt, utopică. Orice discurs posibil astăzi este prin forţa lucrurilor doar un fragment alcătuit din fragmente. Pentru că, pe de altă parte, el însuşi, în structura sa intimă, nu mai poate fi continuu, coerent şi lipsit de contradicţii interne dacă vrea să fie cu adevărat creditabil. Artele nu mai pretind nici ele

9 Citaţi de Hassan, op. cit., p. 74.

10 Ihab Hassan, op. cit., p. 45.

să spună adevărul despre om, să fie universale, ci se mulţumesc, ca în „noul roman” francez, cu bruioane narative, personaje-fantoşe, scene reluate la nesfârşit sau care se anulează reciproc, experienţe textualiste fără acoperire referenţială. Discontinuitatea textului, fie el literar, muzical sau plastic, este un principiu care s-a impus aparent definitiv în lumea artelor. Fărâmiţarea textului literar începe odată cu individualismul decadent de la sfârşitul secolului trecut, când Paul Bourget observa că „stilul decadenţei este cel în care unitatea cărţii se dezmembrează pentru a face loc independenţei paginii, în care pagina se dezmembrează pentru a face loc independenţei propoziţiei, în care propoziţia se dezmembrează pentru a face loc independenţei cuvântului” 11. În postmodernism, care din acest punct de vedere se inspiră din dizolvarea decadentă, fragmentarismul devine un adevărat principiu generativ, funcţionând aproape ca un scop în sine în scrierile unor Barthelme, Robert Coover sau Frank O'Hara. Hassan situează şi el fragmentarismul, schi-zoidia gândirii, printre trăsăturile relevante ale discursului postmodern: „The postmodernist only disconnects: fragments are all he pretends to trust. His ultimate oprobrium is «totalization», any synthesis whatever, social, epistemic, even poetic. Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary obiect, for paratactical over hypotactical forms, metonimy over metaphor, schizophrenia over paranoia”. 12 De remarcat că

fragmentarismul în sine, ca procedeu literar, nu este specific, astăzi, doar post-modernismului, ci şi aproape oricărei forme de artă cu care acesta coexistă: neoavangardelor, kitsch-ului, paralitera-tuni, aşa încât, deşi important, acest procedeu nu poate fi folosit, luat singur, ca un criteriu distinctiv.

11 Citat de Matei Călinescu, *Cinci feţe*... p. 147.

12 Ihab Hassan, în Matei Călinescu şi Douwe Fokkema, op. cit., p. 19.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

3. Decanonizarea. O veritabilă „bătălie canonică" are loc astăzi în universităţile din întreaga lume (dar mai cu seamă din Statele Unite). Marea tradiţie europeană, Cultura, Artele, Literatura cu majuscule sunt puse în discuţie cu o libertate de gândire uneori stupefiantă de către reprezentanţii minorităţilor culturale, pentru care Shakespeare, Goethe sau Wagner sunt doar nume de albi, europeni, bărbaţi, morţi – aşa cum e definit omul de cultură „tradiţional" în grupurile care urmăresc demitizarea şi decanonizarea culturii. Fireşte, în pofida exagerărilor care au însoţit întotdeauna schimbările de gândire, mişcările de decanonizare a culturii sunt legitime în măsura în care, pe de-o parte, demitizează o imagine sclerozată a acesteia, cu valori imuabile şi sacrosancte, iar pe de alta impun valorile altor culturi, diferite prin rasă, sex, zonă geografică, apartenenţă religioasă de cea până de curând dominantă. Idealul culturii globale de azi e cel al *egalităţii prin diferenţă*, principiu care permite coexistenţa tuturor formelor culturale în pluralitate şi interdependenţă. Orice tip de gândire dominant este supus decanonizării şi deconstrucţiei *tocmai* pentru că e dominant şi, prin urmare, potenţial opresiv: „... We decanonize cui ture, demistify knowledge, deconstruct the languages of power, deşire, deceit" 13, scrie Hassan, urmând îndeaproape gândirea marelui demolator care a fost Nietzsche. Decanonizarea are de multe ori un sens politic subiacent, ceea ce o transformă adeseori într-un instrument de subversiune a valorilor şi a marilor scenarii de legitimare. J.-F. Lyotard scrie în acest sens că ea reprezintă „a massive delegitimation of the mastercodes în society, a dessuetude of the

metanarratives, favoring instead «Ies petites histoires» which prezerve the heterogeneity of the language games" 14.

13 *Ibid*., p. 19.

14 Citat de Hassan, în Matei Călinescu şi Douwe Fokkema, op. cit., p. 19.

4. Lipsa-de-sine. Lipsa-de-adâncime. Aceste noţiuni sunt, la rândul lor, legate de nihilismul nietzschean care (în *Voinţa de putere*) arată că subiectul însuşi este o ficţiune: „The ego of which one speaks when one cenzores egoism does not exist at all". 15 Cum nicio fondară stabilă nu este posibilă, *subiectum* (adică, aproximativ, *ceea ce susţine pe dedesubt*) cade la rândul său victimă deconstrucţiilor nietz-scheene şi hegeliene16. „Nietzsche is the key to any reflection on postmodern discourse: he explodes all notions of absolute truth and at the same time extols life-enhancing fictions" 17, scrie Hassan, care consideră că tocmai aceste *life-enbancing fictions* reprezintă cu adevărat arta postmodernă. Ele nu sunt propriu-zis manifestări ale *eului creator*, precum operele moderniste, ci sunt fie lipsite-de-sine, fie proliferări ale unor false euri. În ambele cazuri ele apar ca opere fără adâncime, fără acea stratificare care poate fi forată în căutarea unui sens originar, străvăzut prin metafore, simboluri etc. De aceea textul postmodern sfidează hermeneutica de orice fel, manifestând, cu un termen al lui Roland Barthes, *o* pronunţată *semioclastie*. „Modernism is exhaust-ed", scrie şi Daniel Bell, „and the various kinds of post-modernism are simply the decomposition of the seif în an effort to crase individual ego" 18.

5. Neprezentabilul. Nereprezentabilul. Această trăsătură necesită o discuţie mai atentă, pentru că este evident că, pe de-o parte, caracterul nonfigurativ al artelor îşi are o origine certă, ca şi o mare dezvoltare, în modernism, prin cubism şi alte abstracţionisme, iar pe de altă parte o mare

15 Citat *ibid*., p. 19.

16 O discuţie mai amplă în privinţa relativizării subiectului la Nietzsche şi Hegel cu consecinţe în postmodernitate poate fi găsită în

Gianni Vat-timo, *Sfârşitulmodernităţii*, în capitolul „Criza umanismului”, pp. 33 – 49.

17 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, p. 198.

18 Citat de Hassan, *ibid*., p. 68.

secţiune a artei postmoderne de azi este figurativă, întoarcerea artistului din *Blue Beard* de Kurt Vonnegut la figurativism după experienţa catastrofală a expresionismului abstract ar putea fi, de altfel, o situaţie emblematică în privinţa artei ultimelor decenii. De fapt, ceea ce interesează aici este relaţia faţă de referent. Pentru artistul postmodern, referentul pur şi simplu *nu* (*mai*) *există*. De aceea, operele lui pot fi complet nereferenţiale (vezi experienţele avansate de textualism ale lui Federman, Sukenik ori ale poeţilor *L* = *A* = *N* = *G* = *U* = *A* = *G* = *E*) sau fals referenţiale, precum scrierile lui Barth, Eco sau Márquez, autori înalt figurativi, al căror referent nu este însă realitatea, ci o foarte sofisticată invenţie: textul lor se răsfrânge asupra lui însuşi pentru a-şi deveni, clipă de clipă, propriul referent (texte *autor e f erenţiale*). Totala lipsă de inocenţă a textului postmodern, ca şi dispariţia conceptului de realitate îl fac pe Ihab Hassan să afirme, totuşi puţin hazardat, că „postmodern art is irrealist, aniconic” 19. O altă faţă a *nereprezentabilului* unui text postmodern este propensiunea sa spre ceea ce Kristeva numea „abjection”, termen prin care înţelegea *inomabilul*: oribilul, atrocele, abjectul, obscenul etc. în această zonă însă, cu greu putem distinge între postmodernism, neoavangarde şi materialul violent, pornografic al filmelor video şi al revistelor „de specialitate”, folosite uneori în colajele experimentale ale artelor contemporane. Un tip de artă ce poate fi numit şi el postmodern, arta *ambientală*, (*land art*), este, la rândul lui, o continuă generare (auto) referenţială, în care spiritul eticist, ecologic şi mimetic, prin urmare în bună parte extraestetic, al artelor contemporane poate fi cel mai bine urmărit.

6. Ironia (sau perspectivismul). Din nou avem de-a face cu o trăsătură nespecifică: o bună parte din gândirea şi practica artistică a tuturor timpurilor, de la Socrate încoace.

19 Ihab Hassan, în Matei Călinescu şi Douwe Fokkema, op. cit., p. 20.

este fără-ndoială ironică. Modernismul a cultivatei el intens ironia, deşi esenţa sa este gravă şi problematică, în postmodernism însă, ironia se generalizează, devenind însăşi substanţa operelor artistice. Trecutul, cum scrie Eco, nu mai poate fi recuperat cu candoare, ci cu *ironie*. Istoria, tragică iniţial, prin repetare devine *farsă*. Iluzoriul postmodern, tocmai în calitatea lui de irealitate, este ironic, implicând strategii ludice mergând de la pastişă la glosolalie, de la autocitare la intertextualitate. Postmodernul nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează. Nu există pentru el valoare stabilă şi inatacabilă. Jidov rătăcitor, personaj picaresc în continuă schimbare a mediilor şi perspectivelor, incapabil să întemeieze, dar trăind cu frenezie şi exces de imaginaţie situaţii efemere, construindu-şi lumi fragile şi autosuficiente ca baloanele de săpun, postmodernul trăieşte ironia cu atâta intensitate, încât ea, până la urmă, dispare, la fel de pervazivă ca şi aerul pe care îl respiri. Este un tip de ironie special, numit de Alan Wilde *ironie suspensivă*, „with its yet more radical vision of multiplicity, randomness, contingency, and even absurdity” 20. Caracterul interactiv al textului postmodern, polifonie bahtiniană împinsă până la consecinţe extreme, este, pentru Ihab Hassan, sursa principală de ironie: „În absence of a cardinal principie or para-digm, we turn to play, interplay, dialogue, polylogue, allegory, self-reflection, in short, to irony”. 21 Ironia post-modernă, spre deosebire deci de cea modernistă, este imanentă, „slabă”, fără veleităţi social-politice directe. Lumea şi textul, altă dată ostile, acum se întrepătrund, iar ironia, cândva redutabilă armă ideologică, devine acum principiu constructiv.

7. Hibridizarea. Taxonomia elaborată a esteticii clasice, care împarte literatura în genuri şi specii bine delimitate

20 Citat de Hassan în *The Postmodern Turn*, p. 170.

21 Ihab Hassan, în Matei Călinescu şi Douwe Fokkema, op. cit., p. 20.

(cultura „înaltă” fiind la rândul ei bine delimitată de cea „joasă”), este substituită în postmodernism de o disponibilitate formală fără frontiere, în care cuvântul de ordine este, după titlul cunoscutei scrieri a lui Scarpetta, *impuritatea*. Este imperiul hibrizilor, al textelor încrucişate cu pasiune mendeliană, al eclectismului nelimitat, în care nu numai că toate formele artei prezentului se pot combina aleatoriu, dar ele intră în aliaje stranii şi cu formele istoricizate ale trecutului într-o sincronie stilistică nemaivăzută, implicând pastişa, parodia, travestiul. Mai mult, arta înaltă coboară din Castalia ei ca să încheie dubioase mezalianţe cu domeniile marginale ale culturii de consum, paraliteraturii, kitsch-ului, camp-ului, clişeului, chiar plagiatului. Co-planaritate a tuturor timpurilor, zonelor şi valorilor, reciclare a tuturor formelor posibile într-o reluare fractalică, postmodernismul depăşeşte o dată pentru totdeauna categoriile închistate ale esteticii clasice.

8. Carnavalizarea. *Carnavalescul* era pentru Mihail Bahtin o trăsătură specifică textelor premoderne în proza europeană: romanul picaresc, Swift, Rabelais, Steme etc., care se manifestă printr-o extraordinară vitalitate şi productivitate a formelor. Acest proteism dilatat monstruos, această pasiune pentru polifonia stilistică şi narativă, aceste perpetue formări şi deformări ale limbajului, această orălitate rafinată sunt preluate masiv de literatura postmodernistă actuală, care se revendică frecvent (prin John Barth sau Umberto Eco, de exemplu) de la maeştrii trecutului, coborând până la arhetipul povestitorului pre- şi postmodern, Şeherezada. Propensiunea pentru eroi-comic, burlesc, alegorii complicate şi abstruse (... the comic or absurdist ethos of postmodernism” 22) a fabulatorilor de astăzi, într-un cuvânt *carnavalescul* apocaliptic al postmodernităţii, poate

fi privit şi ca o alianţă, cum se încheie de atâtea ori în istorie, între nepoţi şi bunici împotriva părinţilor.

9. Performanţă. Participare. Pentru că textul postmodern este profund contextual, el este făcut să fie manipulat, chiar şi după ce este „complet”, prin scrieri şi rescrieri ulterioare, prin deformări şi chiar

dezagregare. El este interactiv şi cere participarea directă şi intensă a receptorului la constituirea lui. Un obiect artistic postmodern se cere folosit, ca o unealtă, şi nu aşezat sub sticlă într-un muzeu. De-aici, toate formele de artă participativă: *happen*ingul, arta ambientală, *body-art*, arta pe computer etc. Chiar şi unele texte literare se cer reasamblate şi chiar rescrise de cititor. Scopul final nu mai este redarea vieţii prin artă, ci estetizarea completă a existenţei, ceea ce implică participarea întregului public la vivificarea operei de artă. „The postmodern text, verbal or non-verbal", scrie Ihab Hassan, „invites performance: it wants to be written, revised, answered, acted out" 23.

10. Construcţionism. Una dintre consecinţele cele mai evidente ale perspectivismului postmodern este pierderea tot mai accentuată a sentimentului *realităţii*, inclusiv al timpului şi al istoriei. Lumea devine ficţiune şi, în consecinţă, relaţia referenţială dintre aceasta şi opera de artă încetează. Artiştii contemporani simt acut faptul că, aşa cum scrie Scholes, „the pozitivistic basis for tradiţional realism has been eroded, and the reality, if it could be caught at all, would require a whole new set of ficţional skills" 24. Substitutul vechii atitudini referenţiale este construcţia de lumi iluzorii, ficţionale, care îşi sunt propriii lor referenţi şi care, dacă se mai referă la realitate, o fac în condiţii de parteneri

24 Robert Scholes, *Fabulaţia» and Metafiction*, p. 4.

egali într-un atotcuprinzător „imperiu al semnelor". Multe romane postmoderne pot părea, la prima vedere, romane istorice, dar cititorul inocent este imediat contrariat fie libertatea extraordinară cu care istoria, devenită moale asemenea ceasurilor lui Dalí, este torsionată, alterată, corectată etc. Dacă trecutul „adevărat" este, aşa cum arăta şi Matei Călinescu, „not reconstruction... but rigorousely construction" 25, cu atât mai mult va fi astfel trecutul ficţional. Aceeaşi nevoie de a inventa lumi paralele a dus la construirea unor vaste „universuri artistice", cu locuri şi oameni complet fictivi, dar inseraţi subtil în lumea istorică „reală", ca în romanele lui Márquez, Doctorow sau Bă-nulescu. Abolirea realităţii se dovedeşte, astfel, şi ea o *chance*

pentru artişti, care au început de câteva decenii, cu o nemaipomenită libertate interioară, explorarea miilor de moduri în care realitatea şi ficţiunea, posibilul şi utopicul, istoria şi imaginarul se pot combina pentru îmbogăţirea unei lumi virtuale de consistenţa (dar şi de farmecul) visului, singura care-i este dată omului postmodern.

11. Imanenţă. Definită de Hassan ca „the growing capacity of mind to generalize itself through symbols" 26, această trăsătură închide sugestiv arcul început cu *indeterminarea*. Lumea se dizolvă-n limbaj şi limbajul în lume ca într-o bandă a lui Mobius, iar hibridul care se naşte îşi e sieşi suficient, este obsedat de sine însuşi, se scrutează la nesfârşit, se referă continuu la propria lui formă, ceea ce, la nivelul procedeelor artistice (şi mai cu seamă literare), generează o exuberanţă intertextuală, metatextuală, hipertextuală, autoreferenţială unică în istoria formelor, dacă nu vom căuta precedente în marea epocă experimentală a *manierismului* european, pe care Gustav René Hocke o situează între anii 1520 şi 1640.

25 Matei Călinescu, în Matei Călinescu şi Douwe Fokkema, op. cit., p

26 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, p. 22.

Aceste unsprezece trăsături pe care Hassan îşi construieşte propria sa viziune despre postmodernism (sau postmodernismul său personal?) au un caracter difuz şi eratic: cum s-a observat, nu toate sunt specifice curentului discutat, unele se suprapun şi se întrepătrund, altele se pot afla pur şi simplu în contradicţie. Pe de altă parte, oricând se pot adăuga şi alte caracteristici la fel de pertinente. Dar cine ar crede că ne aflăm astfel în completă confuzie s-ar înşela, aşa cum se înşală cel care nu poate accepta că un electron se poate afla în acelaşi timp în două locuri diferite. Natura fractalică, nelineară, probabilistică a fenomenului artistic postmodern permite criticii literare să se situeze de multe ori în plin paradox. Logica lui *sau*/*sau* cedează. uneori locul celei a lui *şi*/*şi*, adevărul e substituit, ca în logica modală a lumilor posibile, de posibil, de probabil sau de eventual, iar realul – de virtual şi iluzoriu. În eseul *POST – modemlă M*, Ihab Hassan

distinge şi alte trăsături ale spaţiului postmodern, dar care sunt *în acelaşi timp* şi trăsături moderniste, doar că interpretarea lor diferă de la un curent la altul: dacă dezumanizarea artelor este obsesia permanentă a moderniştilor (o putem regăsi în cele şapte trăsături care urmează), în schimb spiritul postmodern e preocupat mai curând de „the Denaturalization of the Planet and the end of Mân” [27]. Cele şapte trăsături ale postmodernităţii care urmează îşi au originea în modernism, dar conţinutul lor este complet regândit. *Urbanismul* modernist virează în ideea de sat planetar, caracterizat prin fragmentare, diversitate, ecologie, crimă, Holocaust; *tehnologismul* e dominat de genetică, informatică, tehnologii spaţiale; *dezumanizarea* provoacă anarhie, antielitism, absurd, umor negru, parodie, negare, artă concretă, artă pop, artă ambientală, postumanism; />nwz*tivismul* duce la fenomene *New Age*: magie, animism, mişcări de tip *beat*, *hippy* etc.; *erotismul* se „îmbogăţeşte” cu specii noi: romanul homosexual, poezia lesbiană, pornografia

comică; *antinomianismul* (prezenţa, simultan, a celor mai contradictorii tendinţe) explodează în contraculturi, mişcări de emancipare, feminism, *Black Power*, filosofii orientale, misticism, vrăjitorie; *experimentalismul* generează forme deschise, discontinue, aleatorii, improvizate, nedeterminate; simultaneism, tranzienţă, joc, fantezie, parodie, multimedia, fuziunea formelor şi a limbajelor. Iată cum celebrele *categorii negative* care se pot regăsi în estetica lui Hugo Friedrich capătă un conţinut cu totul nou în postmodernism, la fel de diferit de cel din modernitate pe cât diferă epoca interbelică de epoca în care trăim astăzi. O nouă epocă a provocat (fiind provocată la rândul ei de) o nouă cultură[28].

Este ea bună sau rea? Mai curând am putea spune că este „dincolo de bine şi de rău”, cum se şi cuvine unui produs al. gândirii nietzscheene. Este o apocalipsă, dar una „veselă”, este o depeizare, dar şi o „chance”. Ihab Hassan este şi de data aceasta cel care descrie cel mai bine strângerea de inimă, dar şi sentimentul de uşurare şi de libertate cu care omul lumii de azi intră în această uimitoare

combinaţie de „staughter-house” (Vonnegut) şi „funhouse” (Barth) care e lumea în care ne e dat să trăim: „It may be that some rough beast will slouch again toward Bethlehem, its haunches bloody, its name echoing in our ears with the din of history. It may be that some natural cataclysm, world calamity, or extratereştrial intelligence will shock the earth into some sane planetary awareness of its destiny [...]. I have no prophecy în me, only some slight foreboding, which I express now to remind myself that all the evasions of our knowledge and actions thrieve on the absence of consensual beliefs, an absence that also energizes our tempers, our wills. This is our postmodern condition”. 29

28 Vezi Hassan, *ibid*., pp. 40 şi urm.

29 *Ibid*., p. 32.

Cine sântpostmodernii?

După cum am văzut în paginile precedente, este iluzoriu să încercăm o delimitare chirurgicală a celor două mari zone ale gândirii şi creaţiei secolului nostru. *Modern şi postmodern* sunt termeni care definesc mai curând stări de spirit complementare, aflate în acelaşi timp în relaţii de ruptură, continuitate şi întrepătrundere. Această realitate complexă şi imposibil de epuizat taxonomic devine imediat evidentă când începem să cităm exemple de autori şi opere care ar putea fi definitorii pentru una sau alta dintre cele două orientări (nu voi mai complica aici discuţia introducând şi alţi termeni în ecuaţie, deşi acest lucru ar fi perfect legitim: avangarde, neoavangarde, suprarealism etc.). Abia atunci vom observa cât de uşor am putea cădea în capcana teatralităţii („the theatrical fallacy”) despre care vorbeşte Matei Călinescu. Comparând listele de autori revendicaţi de exegeţii postmodernismului vom găsi mari diferenţe şi neconcor-danţe. Există câteva zeci de autori care se regăsesc în mai toate listele, dar chiar şi în interiorul acestui nucleu criticii nu se pun de acord în ce măsură opera lor este influenţată mai curând de modernism sau de postmodernism. Pe lângă aceasta, după cum am văzut în cazul lui James Joyce, mulţi autori au glisat, de la o operă la alta (şi chiar în cadrul aceleiaşi scrieri), de la o modernitate în floare

către un postmodernism incipient. Iată de ce o listă cu autorii postmoderni nu poate sta decât sub semnul relativismului: autorii citaţi, departe de a constitui o „clasă”, au mai curând un „aer de

familie”, cum ar spune Wittgenstein. Ei sunt „mai curând” postmoderni decât orice altceva, şi luaţi împreună nu formează o lume bine delimitată, ci aproximează, metaforic aproape, o zonă culturală.

Ca orice atitudine estetică puternică şi conştientă de sine, postmodernismul este tentat să se definească *tipologic*, să iasă, adică, din tiparele unei singure forme de manifestare spirituală şi să se extindă până la o dimensiune antropologică. În această viziune postmodernismul ar fi o dominantă *transistorică*, eternă a naturii umane, ca şi clasicismul, romantismul, barocul etc. Prin urmare, pe de o parte teoreticienii vor încerca să găsească manifestări estetice asemănătoare şi precursori în toate epocile, iar pe de alta vor extinde graniţele noului curent în sincronie, către toate zonele spiritului: ştiinţe, filosofie, religie etc., până la cele mai „neînsemnate” domenii (bucătărie, modă etc.). Este greu să ne pronunţăm în privinţa legitimităţii unei asemenea viziuni, mai ales că aproape toţi cercetătorii postmodernităţii dovedesc un spirit ludic, paradoxal şi extravagant. Cu toate acestea este posibil ca, dintre toate curentele artistice istoricizate, postmodernismul să aibă cele mai multe afinităţi cu diversele manierisme, care, după Hocke, definesc un tip de *homo europaeus* aflat sub semnul iregularului şi abstrasului. Deşi Hocke compară scrierile unor Gongora, Marino, John Donne, Athanasius Kircher sau Raymundus Lullus, ca şi picturile lui Pontormo sau Parmigianino cu opere moderniste din prima jumătate a secolului nostru (T.S. Eliot, Paul Valéry, Dylan Thomas), spiritul manierist are mult mai multe afinităţi cu postmodernismul, concept necunoscut discipolului lui Curtius.

Precursori ai viziunii postmoderne se regăsesc însă, după părerea celor mai calificaţi autori şi critici ai fenomenului, în toate epocile. Pentru John Barth, arhetipul ficţiunii fără sfârşit este însăşi Şeherezada, alt gigantic precursor fiind Cervantes.

CINE SUNT POSTMODERNII?

Ihab Hassan vorbeşte insistent despre Şade ca „primul avangardist”, precursor al lui Rimbaud şi Mallarmé, şi prin aceasta al literaturii tăcerii, în care se încheie modernismul şi de la care porneşte postmodernismul. Alţi autori care ar defini, *avânt la lettre*, spiritul postmodern ar fi, după autorul american, William Blake, Lautréamont, Alfred Jarry, Tristan Tzara, Gertrude Stein, ultimul Joyce, ultimul Pound, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Raymonde Roussel, Queneau, Bataille, Kafka, Hermann Broch1. Între cei vechi, Rabelais şi Lawrence Sterne sunt şi ei adesea citaţi ca precursori. Pentru Guy Scarpetta2 marii prozatori vienezi din prima jumătate a secolului nostru, Muşii, Broch, Kraus, ca şi cei trei muzicieni, Berg, Schönberg şi Webern sunt primii care au resimţit spiritul, postmodern prin excelenţă, al „veselei apocalipse”, după expresia lui Broch. Şi într-adevăr, ca să citez doar un exemplu din această serie, nedeterminarea, dizolvarea valorilor, pierderea reperelor şi a simţului realităţii, ambiguitatea erotică mergând către mitul androginului sunt caracteristici esenţiale, printre atâtea altele, ale marelui roman al lui Muşii, *Omul fără însuşiri* (de altfel Muşii, ca şi Joyce odinioară cu *Portretul artistului*... debutase în spirit pur modernist cu *Elevul Törless*). „Părinţi” ai postmodernilor, sau „maeştri” veneraţi şi urmaţi de aceştia (sau, de ce nu, chiar postmoderni *avânt la lettre*), mai sunt consideraţi, aproape unanim, Joyce şi Samuel Beckett, Borges şi Nabokov în domeniul prozei, ca şi Ezra Pound şi mai cu seamă Charles Olson în poezie. Pentru Borges, de exemplu, citat de Scholes, „work that endures is capable of an infinite and plastic ambiguity” 3, iar literatura e mit, adică *vis real*, în acelaşi timp *oglindă* şi *hartă* a lumii. Borgesianul Pierre Menard, cel care rescrie *Don*

1 Vezi Hassan, *The Postmodern Turn*, p. 89.

2 Guy Scarpetta, „Viena – mod de întrebuinţare”, în *Caiete critice*, nr. 1 – 2/1986, pp. 188 – 190.

3 Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, p. 14.

„”:

Quijote respectând litera, dar torsionând complet spiritul textului, este personajul literar cel mai apropiat de idealul postmodern, aşa cum altă dată regăseam întreg decadentismul în Des Essaintes.

Înainte de a mă reîntoarce la literatură, ar merita poate să trec rapid în revistă domeniile în care termenul *postmodernism*, dovedind tendinţe anexioniste la fel de mari ca ale structuralismului de acum trei decenii, s-a extins, revendicându-şi câteva dintre cele mai importante personalităţi ale momentului. Hassan citează, astfel, în *Toward a Concept of Postmodernism*, dezvoltări postmoderne în: *filosofie*: Derrida, Lyotard (merită adăugaţi listei şi Gianni Vattimo, Georg Steiner, poate chiar Rorty într-o zonă a operei lui), *istorie*: Foucault, Hayden White, *psihanaliză*: Lacan, Deleuze (ambii fiind, nu mai trebuie s-o spunem, mult mai mult decât „doar" psihanalişti), R.D. Laing, Norman O. Brown – de ce nu şi *gttru-ul psihoistoriei*, Lloyd DeMause –, *filosofie politică*: Marcuse, Jean Baudrillard, Habermas, *filosofia ştiinţei*: Thomas Kuhn, Paul Feyerabend (dar şi Ilya Prigogine sau Schrödinger, aş adăuga eu), *teoria literară*: Roland Barthes, Julia Kristeva, Wolfgang Iser, criticii din Yale, *dans*: Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Meredith Monk, *muzică*: John Cage, Pierre Boulez, Stockhausen, *arte*: Rauschenberg, Tinguely, Joseph Beuys (dar Andy Warhol, Arman, Jasper Jones, Cristo etc., etc.?), *arhitectură*: R. Venturi, Charles Jencks, Brent Bolin4. Ciudat este că Hassan nu citează unul dintre domeniile în care viziunea postmodernă a dus la cele mai spectaculoase rezultate, cu totul determinante pentru gândirea actuală: matematica, unde lucrările grupului Bourbaki, ale lui René Thom sau Mandelbrot au modificat radical orientarea cercetării matematice, îndreptând-o spre fenomene nelineare, aleatorii, turbionare: teoria

4 Ihab Hassan, op. cit., p. 85.

catastrofelor, a haosului, a fractalilor etc. De asemenea, ar merita citat domeniul *logicii*, revoluţionat de teoria lumilor posibile a lui Saul Kripke.

Domeniul literar rămâne însă, alături de cel artistic, terenul pe care conceptul de „postmodernism” își găsește legitimarea cea mai sigură. „Adevărații” postmoderni sunt o parte dintre scriitorii și artiștii de după al doilea război mondial, probabil cei mai însemnați autori de azi, atât ca poetică manifestă, cât și ca valoare. Dintre sutele de nume prezente pe o listă sau alta, voi selecta doar pe cele, și ele destul de numeroase, care apar mai des și (după părerea mea) mai justificat, în sensul că pot fi recunoscute în opera lor criteriile lui Ihab Hassan. Desigur, marii artiști rezistă la categorisiri prea înguste, așa încât orice listă de acest fel va rămâne întotdeauna discutabilă și va avea, cum am mai spus, doar o valoare orientativă.

Pe teren sigur ne situăm când vorbim despre postmodernismul școlii americane de proză din deceniul șapte. Autorii acestei grupări, de altfel destul de eterogene, au fost primii care s-au autointitulat „postmoderni”. Punctul lor de plecare se poate regăsi în modernismul târziu al lui Joyce sau al lui Nabokov și chiar în încâlcitul univers ficțional al lui Faulkner. Alături de câțiva incontestabil mari romancieri ca Thomas Pynchon (poate cel mai important produs al post-modernității literare de azi), John Barth, Joseph Heller, William H. Gass sau Robert Coover, atitudinea experimentalistă și metaficțională specifică acestor autori s-a mai exprimat printr-o enormă diversitate prozastică: minimalism (Donald Barthelme), textualism (Ronald Sukenik, Walter Abish, Raymond Federman), „existențialism” macabru (John Hawkes, Burroughs), eticism cu arome de anti-utopie și SF (Kurt Vonnegut Jr.) etc. Dacă nici cu câțiva autori britanici nu riscăm prea mult numindu-i postmoderni

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

(deși, când e vorba de Samuel Beckett sau de John Fowles, orice situare devineândoielnică: termenul pare, într-adevăr, mult mai adecvat pentru Anthony Burgess, Ian McEwan, Andrew Sinclair sau Julian Mitchell), problemele apar când începem să aplicăm termenul în afara lumii anglo-saxone. Sunt oare reprezentanții „noului roman” *francez* autori post-moderni, așa cum îi vede Ihab Hassan? Este îndoielnic, pentru că, în ciuda experimentalismului lor foarte avansat,

al renunţării la coerenţa narativă şi la unitatea personajului, teoria care subîntinde scrierile unor Alain Robbe-Grillet, Mieriei Butor, Claude Simon, Philippe Sollers, Nathalie Sarraute sau Maunce Blanchot este mai curând o „mistică a textului” aproape existenţială, aducând mult cu căutările lui Monsieur Teste, având în plus şi o anume continuitate cu prozele lui Sartre şi Camus. Mai aproape de postmodernism ar fi ficţiunile pure ale lui Pinget sau Ricardou. În spaţiul italian incontestabil postmoderni sunt jucăuşul Italo Calvino şi nostalgicul semiotician Umberto Eco. O nouă generaţie de scriitori austrieci, între care Peter Handke şi Thomas Bernhardt, continuă tradiţia unei apocalipse din ce în ce mai puţin veselă şi mai violentă. Scriitorii sud-americani formează o zonă specială a postmodernismului prozas-tic de azi prin valoarea dincolo de orice dubiu a lui Borges, Márquez, Cortázar, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato, Bioy Casares etc. Germanii Günter Grass şi Patrick Suskind, cehul Milan Kundera, maghiarul Peter Eszterhaszy şi polonezul Gombrowicz sunt şi ei citaţi frecvent ca autori postmoderni.

În poezie conceptul nu este la fel de frecvent folosit ca pentru ficţiune, deşi evident pertinenţa sa este la fel de mare. Cum am văzut, experienţele târzii ale unor Pound sau Olson, noii „profeţi” ai Americii din preajma celui de-al doilea război mondial, stau evident sub semnul destructurării semantice şi lingvistice, al pluralităţii jargoanelor şi al „prozaismului”, al unui eticism persistent, atât de caracteristic

postmoderne. *Cantos-urile*, ca şi *The Maximus Poems* împing modernismul mult dincolo de graniţele lui naturale, aventurându-se într-o lume ce nu se mai poate constitui într-o imagine statică şi eternă. Aproape întreaga poezie americană de după război îi urmează în explorarea acestui *heap of broken images*: poeţii Generaţiei Beat, purtaţi de valul contraculturii anilor ’60 (Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Gregory Corso), poeţii şcolii newyorkeze (John Ashberry, Frank O’Hara, W.D. Snodgrass) şi, mai recent, poeţii de la revista *L = A = N = G = U = A = G = E* (Charles Bernstein, Galway Kinnell, Ronald Silliman), obsedaţi de concreteţea materialului

lingvistic, de plăcerea jocurilor de limbaj. Eliberarea poeziei de metafizică, de transcendent, coborârea ei „în stradă”, în realitatea cotidiană, haotică şi fluidă, revenirea narativităţii, a impurităţii, a hazardului, a criteriilor metaestetice, renunţarea la metaforă şi la imaginea elaborată în favoarea inflexiunilor lingvistice ale vorbirii cotidiene (a cărei teorie poate fi regăsită în celebrul eseu al lui Olson *The Projectwe Verse*), în sfârşit înlocuirea marelui principiu modernist al *impersonalităţii actului creator* cu ceea ce O'Hara numeapersonism (personalism sau *biogra-fism* sunt variante ale aceluiaşi concept), ceea ce semnifică dependenţa textului literar de personalitatea, biografia şi experienţele reale ale autorului, chiar neînsemnate şi puţin semnificative pentru ceilalţi – toate aceste trăsături sunt astăzi bunuri generale ale poeziei lumii, uşor de regăsit în orice spaţiu cultural. Această „globalizare” a poeziei postmoderne nu face decât să urmeze o firească globalizare a culturii, în cadrul căreia culturile marginale rămân, până la urmă, în ciuda ideii la fel de postmoderne a pluralismului cultural, „un şantier de supravieţuiri”.

Iată o „listă a listelor”, care a încercat să reţină, pe cât posibil, numai numele care, pe de-o parte, sunt destul de cunoscute ca să însemne ceva pentru orice cititor de literatură

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

contemporană şi care, pe de altă parte, pot aproxima o *estetică a schimbării*, a transformărilor, a hazardului productiv. Acelaşi „spirit al timpului” se reflectă, mai mult sau mai puţin, în fiecare, în ciuda diferenţelor, uneori radicale, dintre autori. Dincolo însă de această listă, cuprinzând totuşi o elită artistică, se întind vastele domenii ale artei de consum – ale publicităţii, divertismentului, kitsch-ului, videoclipului, esteticii comerciale, jocurilor pe computer, modei vestimentare, designului –, armata artiştilor anonimi care totuşi contribuie esenţial la conturarea formelor, culorilor şi ideologiei epocii noastre. Contopirea lor cu fenomenele pe care încă le delimităm ca „artă adevărată” se produce din ambele sensuri şi este uneori atât de completă şi de derutantă încât nu mai putem fi siguri dacă imaginea Giocondei de pe o cutie de spaghetti rămâne un obiect „artistic” şi,

dimpotrivă, dacă o etichetă de supă „Campbell” dintr-o pictură de Andy Warhol își pierde „vulgaritatea”. Pătrunderea artei în lume şi a lumii în artă, generarea acestui continuum în care metafizicul e înlocuit de estetic ca modalitate de cunoaştere filosofică, este posibilă numai datorită culturii postmoderne în care trăim şi care este una a de-realizării şi a virtualului. Sub această zodie paradoxală omul contemporan își trăiește viaţa ca pe un vis şi pune în vis pasiunea existenţei „adevărate”.

Postmodernism „and beyond”?

În 1992 a avut loc la Stuttgart, în cadrul Facultăţii de Americanistica, „The Stuttgart Seminar în Cultural Studies”, care în acel an a avut ca temă generală ciudata sintagmă „Postmodernism and Beyond”. Am avut şansa, luând parte la seminar, să lucrez cu câţiva dintre cei mai importanţi autori şi teoreticieni ai acestui curent: Ihab Hassan, Raymond Federman, Malcolm Bradbury, John Barth şi William H. Gass. Discuţiile şi conferinţele au cuprins practic toate aspectele postmodernităţii, de la filosofia acesteia la experienţa cotidiană şi la cea artistică, dar până la urmă nu au reuşit (practic abia dacă au încercat) să răspundă provocării din titlul seminarului. Nu am aflat dacă există un *beyond*, cu alte cuvinte dacă postmodernismul, care are deja o vârstă venerabilă pentru un curent al secolului nostru (mai bine de treizeci de ani), este cumva „depăşit”, „epuizat”, „mort” etc. sau dacă, dimpotrivă, fiind o apocalipsă eternă, suntem sortiţi să rămânem pentru totdeauna în acest limb. Într-adevăr, ce ar putea fi un *post-postmodernism*? în ceea ce mă priveşte, voi observa doar că, după inventarea termenului *post-modernism*, care, cu toate defectele şi ambiguităţile sale, s-a dovedit adecvat pentru „etichetarea” unei viziuni despre lume şi artă tot atât de puternice ca şi cea modernista, nu a mai apărut un alt concept la fel de pervaziv. Marea confruntare dintre metafizica/hermeneutica modernistă şi estetica/erotica postmodernă pare să continue, deşi nu la fel de

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Încrâncenat. Noile concepte teoretice – deconstrucţionismul sau postavangarda, *body-art*, *environmental art* etc. – par să fie doar

pseudopode postmoderne. Cu cât tehnologia devine mai înaltă în orice domeniu, cu atât ea devine mai intuitivă şi mai „hedonistă", conform principiului „high tech-nology, high touch" 1. „Consumul" societăţii „capitaliste târzii", cum e numită lumea postmodernă în mediile marxiste, încetează să fie doar unul de bunuri (materiale sau spirituale), pentru a deveni mai ales unul de *imput cerebral*: de *entertainment* cu toate aspectele acestuia: joc, simulare, strategie, multimedia, desfăşurate într-un mediu informaţional interactiv. În acest mediu hedonist şi estetizant (con-sunând în mod ciudat şi cu alte sfârşituri de secol, fericite în „decadenţă" şi bântuite de „amurgul amurgului educaţiei", cum ar spune Ezra Pound), cultura „mare" încetează să mai fie „formativă" şi spiritualul nu mai e perceput ca o asceză. Plăcerea textului, a muzicii (nu mai ascult Bach pentru că sunt un european civilizat şi cult, ci pentru că *îmi place*, aşa cum îmi plac şi jazz-ul, şi muzica rock), a formelor şi deformărilor plastice devine esenţială în postmodernism, făcând ca, într-adevăr, maniera de percepere/savurare a obiectului de artă să semene, după expresia lui Susan Sontag, cu

1 Este remarcabilă, din acest punct de vedere, intuiţia lui Ovid S. Crohmălniceanu, care, în povestirea SF „Scrisori din Arcadia", care deschide volumul său *Alte istorii insolite* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986, pp. 5 – 56), descrie o lume ce are toate aparenţele secolului al XVIII-lea, dar care, în mod secret, este susţinută de o tehnologie extrem de avansată. „Camuflarea" ei sub mătăsuri şi sidefuri se produce din motive hedoniste: rafinamentul societăţii creşte pe măsură ce tehnologiile avansează, aşa încât până la urmă „tehnic" devine sinonim cu „hidos" şi orice „mecanism" trebuie bine ferit de ochii oamenilor. Opoziţia mecanic/estetic este una esenţială pentru distincţia dintre modernitate şi postmodernitate. Moderniştii se temeau de tehnologie şi considerau inevitabilă avansarea către un Metropolis coşmaresc; postmodernii acceptă tehnologia datorită progresivei ei umanizări.

O *erotică*1. Acest fenomen este în plină desfăşurare şi reprezintă

o tendinţă deocamdată fără rival, aşa încât putem presupune că, fiind un pandant al democraţiei şi pluralismului lumii occidentale de azi, postmodernismul artistic şi literar nu este un concept efemer, un – *ism* între atâtea altele, ci unul fundamental, asemeni clasicismului, romantismului, barocului

2 Metafora erotică apare atât de frecvent în discursul postmo. dern încât merită să-i acordăm puţină atenţie, în excepţionala sa carte *Modernitatea, vieneză şi crizele identităţii* (Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1995), Jacques Le Rider vorbeşte despre o paradigmă (post) modernă a bisexualităţii şi hermafroditismului apărută în noile medii culturale datorită unei accentuate „feminizări" a societăţii (pp. 126 – 158). Mitul androginului şi preocuparea pentru tulburarea schemei sexuale a individului (perversitate, travesti etc.) vor rămâne centrale în experienţa postmodernă. De exemplu, romanul *Gravity*'s *Rainbow* de Thomas Pynchon cuprinde, între multe altele, un fabulos inventar al perversiunilor sexuale, scriitorul fiind considerat un *dirty writer*, ca mulţi alţi postmoderni. Şi pentru John Barth actul scrierii este asemănător actului sexual. Ambele pot fi performate fie cu virtuozitate şi fără pasiune, fie cu pasiune fără virtuozitate, dar e preferabilă o *passionate virtuosity* (citat de Scholes, op. cit., p. 28). La rândul său, William Gass şi-a construit o carte pe aceeaşi metaforă a eroticii textuale. *William Master's Lonely Wife* este un experiment prozastic şi fotografic, în care textul este scris cu deformări mallar-meene pe diversele zone „erogene" ale unor fotografii de nuduri feminine, aşa încât nu interpretarea, ci „mângâierea" devine atitudinea legitimă a lecturii. Robert Scholes sintetizează această atitudine tipic postmodernă în capitolul „The Orgastic Pattern of Fiction" din op. cit. Pp. 26 şi urm.), în care afirmă de la început şi fără echivoc: „The archetype of all fiction is the sexual act". Relaţia autor-cititor este pentru el una „erotică", în care plăcerea e completă când cei doi se „contopesc", se identifică. Prelungirea cât mai mult posibil a actului, amânarea dezvăluirilor şi a bonificaţiilor face parte din regula celor două jocuri gemene: „In the sophisticated forms of fiction, as in the sophisticated practice of sex, much of the art consists

of delaying climax within the frame of desire in order to prolong the pleasurable act itself". Găsim aici întreaga strategie literară a unor Barth sau Márquez, adoptată de la marii maeştri din trecut ai *suspense-ului* şi amânării, la rândul lor avatare ale Şeherezadei. Vom adăuga doar că erotismul postmodern este mai aproape de ludic, kitsch şi parodic decât de pornografie: este un erotism manierist, sofisticat, „soft", fără violenţa, de pildă, a moderniştilor Bataille sau Henry Miller.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

sau modernismului, concepte care nu definesc doar tendinţe estetice, ci epoci de gândire şi practică socială. Aproape orice schimbare imaginabilă a acestui curs ar fi, deocamdată, un regres, ca şi o schimbare a democraţiei lumii actuale, aşa încât ne întâlnim aici cu teza lui Fukuyama despre „sfârşitul istoriei". Cred, într-adevăr, că, odată cu experienţa postmodernă, nu numai istoria „mare", ci şi istoria *literară* unică, progresivă şi cu tendinţe autoritare, aşa cum o cunoaştem în prezent, va ceda locul istoriilor locale, alternative, multiple, fără pretenţia de a stabili valori o dată pentru totdeauna.

În finalul acestui capitol, în loc de orice altă concluzie, găsesc potrivit să citez o dată în plus cuvintele lui Ihab Hassan, care sintetizează în numai câteva rânduri noua atitudine în faţa vieţii şi artei (sau *vieţii/artei* contopite mobiusian) apărută după război, şi pe care am numit-o, în lipsa unui termen mai potrivit, *postmodernism*: „In this pattern I discern: indeterminacy and immanence; ubiquitous simulacra, pseudoevents; a conscious lack of mastery; lightness and evanescence everywhere; a new temporality, or rather intemporalitya polychronic sense of history; a patchwork or ludic, transgressive or deconstructive, approach to knowledge and authority; an ironic, parodic, reflexive, fantastic awareness of the moment; a lingvistic turn, semiotic imperative în culture; and in society generally, the violence of local desires diffused into a technology both of seduction and force". 3

În continuarea acestui studiu voi încerca să răspund la întrebarea dacă aceste variabile (sau măcar câteva dintre ele) ar putea fi întâlnite şi în cultura română, în care *hackground-ul* sociopolitic,

economic, tehnologic şi informaţional din ultimii cincizeci de ani a fost diferit de cel al democraţiilor occidentale (dar este oare cultura determinată atât de îngust de

3 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, p. XVI.

condiţiile vieţii sociale ale unei comunităţi?). Cu alte cuvinte, m-am întrebat dacă aş putea defini, pe de-o parte, în istoria literară (de la începuturile ei şi până azi) atitudini culturale, estetice şi artistice „marginale", „neortodoxe", „bizare", „experimentale", „greu de clasificat" etc. Şi care ar putea funcţiona ca un *hinterland* pentru un posibil postmodernism actual, iar pe de altă parte dacă e legitim să vorbim despre o dominantă postmodernă în literatura română postbelică sau măcar în cea din ultimii douăzeci de ani. Cum, prin forţa lucrurilor, cultura română a fost întotdeauna marginală (cu avantajele şi dezavantajele, complexele de superioritate şi inferioritate inerente), aşa încât ideile estetice şi modelele artistice s-au propagat încet şi deformat în această zonă, şi cum experienţa comunistă a influenţat copleşitor climatul cultural, provocând mutaţii fără precedent, va trebui să evit o dublă posibilă inadecvare. Este o provocare care face parte din regula jocului.

Partea a treia
CĂTRF
UN POSTMODERNISM ROMÂNESC

Drumul României către modernitate

Toate fenomenele discutate anterior, indiferent că sunt de natură social-politică, economică sau culturală, converg pentru a defini, fie şi într-un mod difuz, provizoriu şi discutabil, o anumită lume, o civilizaţie specifică Occidentului de la sfârşitul mileniului nostru. Au fost folosiţi nenumăraţi termeni pentru a delimita mai bine această lume nouă, atât de diferită de toate celelalte din istorie: sfârşitul modernităţii, sat planetar, epocă postindustrială, civilizaţie mediatică, postmodernitate, capitalism târziu, postistorie etc. Democraţia, pluralismul, (neo) liberalismul politico-economic, tehnologiile înalte,

supremaţia mediilor de comunicare şi, în spaţiul cultural, estetica generalizată par a fi câteva dintre trăsăturile specifice ale acestei noi civilizaţii umane, clădite pe ruinele umanismului raţionalist din ultimii două sute de ani.

Însă, chiar şi la o privire superficială aruncată situaţiei geopolitice actuale, se poate observa că numai o parte relativ redusă a locuitorilor planetei se bucură de avantajele şi suferă costurile noii lumi. În linii mari, se poate spune că doar Statele Unite şi Europa Occidentală s-au instalat temeinic, aparent ireversibil, în structurile descrise până acum. Imense zone ale lumii au rămas doar hibrizi, cu grade diverse de contaminare, între civilizaţia „globală" şi reminiscenţele altor culturi şi civilizaţii, uneori incredibil de înapoiate. Imperativele dezvoltării împing toate statele, fără excepţie, către civilizaţia tehnologică europeană, pe când nenumărate şi întortocheate cutume de ordin antropologic, religios, istoric etc. duc în direcţia opusă, către izolaţionism, tribalism.

antioccidentalism, fanatisme şi totalitarisme de diverse categorii. Această sfâşiere între zonalism şi globalism, între trecut şi viitor, între contemplare şi acţiune se observă astăzi în nenumărate state şi constituie motorul principal al dinamicii mondiale.

România nu face excepţie de la regulă, deşi, din numeroase puncte de vedere, ea poate fi considerată drept excepţia însăşi. Zonă a latinităţii târzii, ea a fost despărţită foarte devreme de celelalte fiefuri ale latinităţii. Popor european străvechi, românii se zbat de două sute de ani, adică de când există cultura română modernă, să intre în conştiinţa europeană. Creştini de când există, ei sunt legaţi fatalmente, prin religie, mai curând de Orient decât de Apusul Europei. Tot atâtea avantaje transformate de-a lungul istoriei în handicapuri. Dar, cu toată înapoierea şi marasmul economico-social caracteristice marginalităţii, partea cea mai avansată a societăţii româneşti, clasa politică şi intelectuală, s-a aflat, încă de la jumătatea secolului trecut, într-o permanentă goană după sincronizarea „cu orice preţ" cu lumea occidentală, chiar şi cu preţul formelor fără fond despre care vorbea

Maiorescu, cu preţul şi riscul ridicolului pe care hibrizii îl înglobează întotdeauna: „... s-au imitat şi s-au falsificat toate formele civilizaţiunii moderne, înainte de a avea partid politic, care să simtă trebuinţa unui organ, şi public iubitor de ştiinţă, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice şi reviste literare şi am falsificat şi dispreţuit jurnalistica, înainte de a avea învăţători săteşti, am făcut şcoli prin sate, şi înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică, înainte de a avea o cultură crescută peste marginile şcolilor, am făcut atenee române şi asociaţiuni de cultură şi am depreţiat spiritul de societăţi literare, înainte de a avea o umbră măcar de activitate ştiinţifică originală, am făcut Societatea Academică Română, cu secţiunea filologică, cu secţiunea istorico-archeologică şi cu secţiunea ştiinţelor naturale, şi

am falsificat ideea academiei, înainte de a avea artişti trebuincioşi, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut şcoala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul naţional [...]. În aparenţă, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală”. [1] Maiorescu, un purist, reacţiona aici la „tot artificiul şi toată caricatura” [2] lumii româneşti de la 1868, dar în istoria evoluţiei formelor culturale hibridizarea culturii tradiţionale româneşti cu formele occidentale, produsă după 1850, este deosebit de importantă, fiind primul pas către regăsirea spiritului european. Schimbarea de generaţie de la jumătatea secolului trecut, pe lângă bizareria şi kitsch-ul formelor fără fond (care formează substanţa comediilor lui Caragiale), a dus la restructurarea tot mai competentă a instituţiilor româneşti la toate nivelurile. Procesul a continuat şi s-a accelerat considerabil în ultima treime a secolului trecut, când domnia lui Carol I şi dinastia liberală a Brătienilor au pus bazele României moderne, şi s-a desăvârşit după primul război mondial, când, ieşind victorioasă alături de puterile Antantei, ţara noastră a devenit cea mai mare putere politică şi economică din zonă şi şi-a extins teritoriul până la cea mai mare cuprindere din istoria sa. Perioada interbelică este,

astfel, pe drept cuvânt, epoca de referinţă a integrării europene a României, devenită un stat capitalist modern, cu o guvernare democratică (până în 1938), bazată pe una dintre cele mai liberale constituţii ale vremii.

Titu Maiorescu, „în contra direcţiei de astăzi în cultura română" (1868), în *Critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, pp. 132 – 13*3.2 Ibid*., *p*. 133.

Primul modernism

Sincronizarea politico-economică a ţării cu structurile şi instituţiile europene în perioada interbelică are drept pandant cultural efortul de asimilare a valorilor modernităţii în arte şi în teoria artistică. Eugen Lovinescu este cel care aduce corectivul necesar teoriei formelor fără fond a lui Maiorescu prin teoria sincroniei, dezvoltată în *Istoria civilizaţiei române moderne*. Popoarele mici, arată criticul, pot participa la civilizaţie în măsura în care fac eforturi de sincronizare cu marile centre de inovaţie şi validare. Ralierea la civilizaţie are loc în doi timpi, un timp al „simulării" sau imitaţiei, în care apar doar formele exterioare şi „fără fond" ale civilizaţiei, şi unul al sincronizării reale la pulsul acesteia: „Cu mijloacele de răspândire instantanee ale timpurilor moderne puterea de difuziune a imitaţiei a devenit aproape nelimitată. Iată pentru ce caracteristica epocii noastre e tendinţa de generalizare şi de uniformizare a obiceiurilor şi a instituţiilor. Acest proces de unificare e, negreşit, ireversibil". 1 Liberalismul lovinescian, spiritul lucid şi tolerant manifestat de critic atât în problemele sociopolitice, cât şi în cele culturale pot fi privite chiar şi astăzi drept punctul culminant al apropierii spiritului românesc de cel european, cu care, pentru multe fenomene din perioada interbelică, tinde să se confunde. Nu este deci întâmplător faptul că modernismul.

1 E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. III, Bucureşti, 1926, p. 77.

curentul care în anii '20—30 domina cu autoritate cultura europeană, produce în România, în jurul lui Lovinescu şi simultan, practic, cu experienţele apusene, o nouă serie de „clasici" în poezie

(Ion Barbu, T. Arghezi, Camil Balthazar, B. Fundoianu, Ilarie Voronca), *proză*. (Anton Holban, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu) şi critică (Vl. Streinu, Felix Aderca, Şerban Cioculescu), comparabilă, tipologic şi valoric, cu noii clasici ai literaturii universale: P. Valéry, T.S. Eliot, Dylan Thomas, F.G. Lorca, G. Benn, D.H. Lawrence, M. Proust, J. Joyce, V. Woolf... O avangardă şi un suprarealism perfect sincrone şi conectate cu cele occidentale prelungesc perioada de europenism real al culturii româneşti până după război, aşa încât putem spune că, din punctul de vedere al formelor culturale, perioada „interbelică" durează, în România, aproape treizeci de ani (1918 – 1947). În timpul războiului şi în cei trei ani de până la instaurarea comunismului sunt, de asemenea, experimentate formule artistice care ies din perimetrul modernismului „standard" şi care, din acest motiv, au fost discutate şi clasate foarte şovăitor de critică: „Cercul literar" de la Sibiu, poeţii revistei – „Albatros", primele încercări ale celor ce aveau să formeze „Şcoala de la Târgovişte" etc.

Al doilea modernism

Tradiţia continuă a unui progres tot mai accelerat către o europenizare tot mai reală, începută la jumătatea secolului trecut şi cuprinzând o sută de ani de eforturi de consolidare a unei naţiuni româneşti moderne, a fost întreruptă dramatic după al doilea război mondial, când, în urma unui şir de experienţe istorice nefericite, ţara noastră a intrat în zona de influenţă a unei puteri antieuropene şi antiliberale. Imperiu totalitar, ieşit victorios din război, strivitor ca forţă armată şi economică, Uniunea Sovietică va anexa, practic, România, ca şi alte state din estul Europei şi, cu timpul, şi din alte zone ale lumii. Doctrina şi instituţiile marxist-leniniste vor fi impuse tuturor statelor din „lagărul socialist" cu preţul distrugerii rapide a tradiţiilor, valorilor şi destinelor individuale ale cetăţenilor acestora. Sistemele politice, în general democratice, ale acestora, au fost înlocuite cu „dictatura proletariatului", în mod concret cu regimuri-marionetă, complet subordonate Moscovei. Economiile de tip capitalist, unele avansate, ca în Cehia, altele pe o bună linie de dezvoltare, precum în România, au fost anihilate prin naţionalizare şi restructurate pe baza

planificării centralizate. Agricultura a fost ruinată prin deposedarea de pământ şi mijloace a proprietarilor şi prin colectivizare. Vaste proiecte de inginerie socială au fost duse la capăt cu preţul unor tragedii colective şi individuale comparabile cu cele provocate de celălalt sistem totalitar al secolului, nazismul, dar extinse pe o perioadă mult mai lungă de timp.

AL DOILEA MODERNISM

Stalinismul propriu-zis, rigid totalitar, asemănător mai curând satrapiilor asiatice decât statelor moderne, a durat în România până la începutul anilor ’60, conturând acel *black hole* în viaţa naţională cunoscut mai ales sub numele de „obsedantul deceniu”. În domeniul cultural acesta a însemnat distrugerea tradiţiei modernităţii româneşti şi înlocuirea ei cu o artificială şi, astăzi, ridicolă „artă pentru mase”. Mulţi dintre marii scriitori interbelici, ca şi autori tineri ai vremii, s-au raliat dogmatismului stalinist, consimţind să scrie versuri şi proză „realist socialistă”, în realitate simplă propagandă ideologică. Cu excepţia a două-trei romane, şi ele grav afectate de clişeele epocii, nu se poate vorbi, pentru această perioadă, de o adevărată literatură română, şi faptul rămâne valabil, în linii mari, pentru toate celelalte domenii artistice şi culturale.

Din 1960 politica filosovietică a clasei conducătoare (identică, de fapt, cu conducerea partidului unic) este treptat înlocuită de o politică naţionalistă, centrată în jurul unor lideri locali şi al figurilor istoriei naţionale. Cultul obsedant al gliei strămoşeşti, al neamului, al eroilor, autarhia despotică, hilara exaltare şi gigantizare a tuturor realizărilor naţionale au transformat în cele din urmă ideologia partidului comunist român într-un hibrid naţional-comunist destul de asemănător nazismului. Cu toate acestea, pentru o perioadă aproximativ cuprinsă între 1962 şi 1971 (şi prelungindu-se inerţial până prin 1977), viaţa naţională a cunoscut o relativă deschidere către valorile civilizaţiei occidentale, explicabilă prin nevoia de delimitare faţă de sovietici şi de găsire a unor noi căi de dezvoltare. Această deschidere, ca şi marile împrumuturi externe dobândite în consecinţă au permis o modernizare a ţării prin industrializare forţată şi

agricultură intensivă. Mai cu seamă după venirea în fruntea partidului şi a statului român, în 1965, a lui Nicolae Ceauşescu, accentul a fost pus pe executarea unor proiecte gigantice de uzine şi combinate, pe industrii neeconomice şi consumatoare

de energie. Această grandomanie iraţională, dublată de nerenunţarea la sistemul birocraţiei de partid, la economia centralizată şi la controlul poliţienesc al populaţiei, a creat de fapt numai o falsă modernizare, de faţadă, cu consecinţe care s-au văzut în deceniile următoare, într-adevăr, imensele combinate chimice şi metalurgice erau contemporane cu microchipurile din Silicon Valley şi cu o tendinţă de miniaturizare şi raţionalizare a producţiei fără precedent în lumea occidentală. Statele cu adevărat moderne renunţau la industria grea, devastatoare pentru mediu, şi se orientau către tehnologiile de vârf ale electronicii, industriei uşoare, comunicaţiilor. Guvernanţii români ai anilor ’60 şi ’70, legaţi la ochi cu ochelarii de cal ai ideologiei comuniste, ea însăşi anacronică, nu au putut înţelege enormele transformări ale lumii în acea perioadă, când adevărata modernitate devenise deja *postmodernitatea*. De la combinatul de la Galaţi la Casa Poporului şi de la cultul personalităţii lui Ceauşescu la titlurile academice ale soţiei sale, sloganul *Big is beautiful*, cu corolarul său de ierarhii piramidale, s-a dovedit nu numai vetust, ilar şi perdant, dar el a constituit capcana falsei modernităţi din care nu am reuşit să evadăm nici până astăzi. Această perioadă paradoxală de „deschidere închisă” din punct de vedere politic şi economic a avut drept corespondent în cultură o la fel de paradoxală întoarcere la modernitate. Fractura reală a culturii româneşti în anii ’50 a fost închisă nu prin fenomenul natural de ardere a etapelor şi sincronizare cu modelele contemporane ale lumii vestice, ci prin revenirea în actualitate a modelelor autohtone din perioada interbelică, puse la index în deceniul precedent şi, din acest motiv, foarte seducătoare pentru tânăra generaţie de artişti şi critici care beneficiaseră de destinderea ideologică a momentului. Modernismul interbelic, redescoperit cu entuziasm, părea într-adevăr foarte modern după

poncif ele artei „proletcultiste”. Era, în definitiv, poezie adevărată, muzică adevărată, pictură adevărată, întoarcerea la

AL DOILEA MODERNISM

modernism a fost salutată unanim de critica vremii ca o „reînnodare cu tradiţia” artei româneşti: „Deceniul al VII-lea este spaţiul în care se manifestă [...] mai multe generaţii într-o conjunctură istorică favorabilă. Acţiunea recuperatoare (a valorilor, a tradiţiei, „a modelelor abandonate, negate în deceniile anterioare) este opera acestor scriitori ieşiţi, mulţi dintre ei, dintr-o lungă tăcere. Tinerii readuc, în aceste circumstanţe, modelele modernităţii în literatură [...] şi şi-au fixat propriile modele. Acţiunea lor este *reactivă*, *recuperatoare*, *integratoare* [...]. Modelele lor aparţin, în bună parte, modernităţii (cultul purităţii genurilor literare, obsesia identităţii, poezia Poeziei, limbajul ermetizant, conceptualizant, mitizarea şi, prin contrast, demitizarea poeziei, credinţa în progresul artei şi voinţa de sincronizare, viziunea mitică a *omului poetic* etc.), dar tot ei, sau mai bine zis o parte dintre ei (Nichita Stănescu, Dimov, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu...) depăşesc modelele modernităţii şi se depăşesc pe ei înşişi”. 1 Exemplul poeziei este, într-adevăr, tipic şi edificator. „Generaţia ’60” sau „generaţia lui Nichita Stănescu” intră în literatura epocii cu o poezie dominată covârşitor de modele moderniste interbelice. Pretutindeni în primele volume ale tinerilor autori se vădesc nu numai influenţe sporadice şi reminiscenţe, ci structuri estetice esenţiale aparţinând modernismului expresionist blagian şi modernismului ermetic barbian. Perimat şi discreditat în Occident, modernismul înfloreşte a doua oară la noi, contemporan cu fenomenele de contracultură, neoavangarde, artă psihedehcă şi postmodernism de pe alte meridiane. O a doua generaţie modernistă, similară în macropoetica ei celei dintre războaie, este primită euforic în cultura română a vremii, cu sentimentul că „avem o mare poezie”. Izolarea informaţională şi ideologică a spaţiului românesc, deşi nu mai era totală, ca în anii ’50, a contribuit la construirea mitului marilor

1 Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 469.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

poeţi ai generaţiei ’60, al „resurecţiei lirismului”, al „sărbătorii metaforei”. Ne aflam, de fapt, în zona alunecoasă a miturilor naţionale, redescoperite şi exaltate şi ele ca o justificare a despotismului local. Mitul eminescian, de exemplu, constituit treptat, la proporţii rezonabile, mult înainte de instaurarea naţional-comunismului, capătă în epoca lui Ceauşescu dimensiuni la fel de groteşti ca şi cultul dictatorului însuşi (al cărui model îl urmează). Romanticul de la sfârşitul veacului trecut dobândeşte o competenţă universală (filosof, lingvist, sociolog, gazetar, pedagog etc., etc., toate „de geniu”) şi o infailibilitate care îl scoate, de fapt, în afara oricărei posibilităţi de evaluare reală. Poezia sa propriu-zisă nu mai are nicio importanţă, căci el nu mai e decât un simbol abstract al geniului românesc. O atitudine critică la adresa operei lui, oricât de timidă, este crimă de lezmajestate, ca şi umbra unei critici la adresa partidului unic sau a dictatorului. Eminescu devine, de fapt, o parte a *puterii*, devine *establishment*. Este epoca în care este *inventztorotocronismul* ca o contrapondere la perspectivismul „lovinescian” al valorilor. Bătălia dintre „moderni” şi „protocroni”, desfăşurată pe tot parcursul deceniului opt, pare astăzi, cu tot dramatismul ei, vetustă şi fără obiect, căci *ambele* poziţii erau, în realitate, revolute, e drept, în măsuri diferite: protocronismul ţine de linia naţionalismului tradiţional românesc: Şcoala Ardeleană-Eminescu-Pârvan-Iorga-generaţia criterionistă a anilor ’30 (de aceea nu-i de mirare că „noichismul” are atâtea puncte comune cu ceauşismul), pe când modernismul susţinut de grupul „rezistenţilor prin cultură” este, pur şi simplu, modernismul interbelic, colorat, cel mult, avangardist sau (ca în cazul oniricilor) suprarealist. Niciun concept nou de teorie artistică sau literară nu se impune în această perioadă.

Către sfârşitul anilor ’60, totuşi, odată cu înmulţirea traducerilor din literatura şi critica universală – remarcabile sunt, în această perioadă, colecţiile editurilor Univers („Teorie şi critică literară”), Meridiane („Biblioteca de artă”), Minerva

AL DOILEA MODERNISM

(„Biblioteca pentru toţi”) etc. sau revista *Secolul 20* –, artiştii, criticii şi publicul iau cunoştinţă, cu un oarecare decalaj temporal, de numeroase direcţii, orientări, puncte de vedere, practică artistică ale vieţii intelectuale din Occident. Este epoca în care lumea vestică se schimbă într-un ritm dramatic în jurul acelui „turning point” esenţial care a fost anul 1968, anul intrării trupelor Tratatului de la Varşovia în Cehoslovacia şi al mişcărilor studenţeşti din Paris. Este epoca războiului din Vietnam, a mişcărilor *hippy*, a revoluţiei sexuale, a structuralismului şi a romanului sud-american. Vântul de libertate începe să bată şi în cultura română: apar acum primii disidenţi şi primele mişcări literare şi artistice care nu se mai inspiră din vechiul modernism interbelic (acesta avea să mai supravieţuiască totuşi un deceniu într-o formă „subţiată”, rafinată, orfică şi incantatone în poezia tipică „generaţiei ’70”). După 1970, cei mai importanţi reprezentanţi ai modernismului postbelic părăsesc în grabă corabia acestui curent perdant şi se angajează în experienţe nemoderniste (uneori antimoderniste), cu consecinţe nu întotdeauna fericite pentru opera lor. De fapt, doar sporadic ajung ei, după expresia lui Eugen Simion, să depăşească modelele moderniste şi să se autodepăşească. Unii eşuează într-un misticism ortodox şi naţionalist (Ioan Alexandru), alţii în tracomanie şi stalinism pur (Ion Gheorghe), alţii în vulgaritatea osanalelor ceauşiste (Adrian Păunescu). O mai atentă privire vor merita experienţele unor Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, unul părăsind modernismul în ludicul graţios şi intertextual din *Dulcele stil clasic*, celălalt în prozaismul etnografic al *Liliecilor*.

Proza anilor ’70 e dominată de ceea ce s-a numit „romanul politic” sau, cu o expresie a lui Marin Preda, „romanul obsedantului deceniu”. Acest gen de roman, corespunzând, la noi, romanului sud-american, imaginativ şi angajat sociopolitic, s-a bucurat de un imens succes de public şi de critică. Din punct de vedere estetic ele sunt destul de diverse, fără să depăşească însă, în general, modernismul unor Joyce.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Faulkner sau Camus. Excepţie fac G. Bălăiţă, N. Breban sau

Ştefan Bănulescu – „marginali”, de altfel, ca tematică în cadrul acestui gen de roman –, mai avansaţi narativ şi stilistic, ajungând uneori până la o remarcabilă imagine halucinatorie a realităţii. Interesul pentru macroistorie, pentru parabolă, tragismul caracterelor şi situaţiilor, construcţia mozaicată, cu puncte de vedere mereu „jucate” – toate acestea sunt trăsături tipic moderniste, e drept, augmentate şi colorate mai intens faţă de cele care apar în romanele lui Camil Petrescu şi ale Hortensiei Papadat-Bengescu, dar nu esenţial diferite, în plus, toate sunt puternic hibridizate cu doricul referenţial din dorinţa de a face din romane „documente” istorice „veridice”. Această hibridizare este legătura între aspectul estetic şi cel pragmatic al romanelor „obsedantului deceniu” şi punctul lor cel mai slab. Într-adevăr, romanele din această serie se vor documente, vor să spună adevărul. Publicul le apreciază pentru curajul lor. Dacă romanele despre colectivizare, viaţa în uzine etc. scrise în deceniul al şaptelea erau false, schematice, aservite complet ideologiei comuniste, cele din anii ’70, descriind aceleaşi realităţi, din aceeaşi epocă, par cu mult mai demne de încredere. Aparatul lor sociologic, documentaţia lor, eseistica uneori superioară, stilul seducător le-au asigurat nu numai popularitatea, dar mai ales credibilitatea, într-o lume fundamental neliberă se apreciază fiecare grad de emancipare, raportat însă nu la libertatea adevărată (care iese din vedere, părând imposibilă), ci la o precedentă stare deşi mai mare supunere. Jumătăţile sau sferturile de adevăruri pot apărea drept adevăruri absolute în comparaţie cu minciunile anterioare. Aşa se face că exact ceea ce a făcut gloria acestor romane la vremea lor le vădeşte astăzi friabilitatea. Ele n-au fost romane de actualitate, ci „romane istorice”, referindu-se la o epocă anterioară şi încheiată. Blamând modul de guvernare stalinist al anilor ’50 ele validau, prin comparaţie, modul de guvernare naţional-comunist al anilor ’70. Comunismul în sine nu era pus la-ndoială, dar se admitea că avuseseră loc în trecut greşeli datorate mărginirii unor

lideri care denaturaseră această doctrină, aplicând-o arbitrar şi

abuziv. Totul dusese la tragedii individuale sau colective, descrise de multe ori cu talent şi bună-credinţă de autori. Dar acesta era, în aceeaşi perioadă, şi punctul de vedere oficial al partidului, care condamnase în repetate rânduri guvernarea Dej, reabilitase multe dintre victime etc. Prin urmare, atât datorită cenzurii (ca în cunoscutul caz al eliminării capitolului despre Stalin din *Delirul* lui Marin Preda), cât mai ales autocenzurii, tocmai adevărul, curajul şi credibilitatea acestor cărţi au avut de suferit cel mai mult, aşa încât, dacă (mai ales fragmentar) substanţa estetică a celor mai bune romane din această serie rămâne interesantă, punctul lor de vedere filosofic şi ideologic (ca şi numeroase compromisuri punctuale) este inacceptabil astăzi şi apasă grav asupra valorii lor.

Critica literară a anilor '60 şi '70 este centrată pe susţinerea – cu eforturi nu de puţine ori eroice – *oprimatului şi autonomiei criteriului estetic* în judecarea operelor literare. Direcţia estetică în critica românească, iniţiată de Maiorescu şi continuată de Lovinescu, este reprezentată acum în primul rând de cronicarul *României literare*, Nicolae Manolescu (în mod curios considerat în epocă un „călinescian"), dar şi de ceilalţi critici importanţi ai momentului: Eugen Simion, Mircea Martin, Mircea Iorgulescu etc. Adversarul lor este naţionalismul, fidel liniei partidului şi sprijinit de Securitate, de la reviste cu trist renume în epocă: *Săptămâna* lui Eugen Barbu şi C.V. Tudor, *Luceafărul* etc. Lupta, inegală de la început, se poartă în epocă pe mai multe planuri, de la strategia electorală de la Uniunea Scriitorilor până la apărarea valorilor adevărate în foiletoanele de întâmpinare şi la promovarea tinerilor scriitori. Bătăliile sunt atât de intense şi de acaparatoare, condiţiile atât de dificile în ciuda relativei deschideri din epocă, încât criticii se mărginesc, în scrisul propriu-zis, la cronica de carte şi la monografii de scriitori. Nu par să fie cu putinţă teoretizări mai ample şi sistematizări reale ale fenomenului literar. Critica este impresionistă.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

punctuală, preocupată de ierarhizări şi mai puţin de înţelegerea fenomenelor studiate. Ca şi în cazul poeziei şi al prozei din aceeaşi

perioadă, ceea ce părea un progres extraordinar faţă de aservirea ideologică din deceniul precedent ni se pare azi o relativă libertate plătită cu preţul încremenirii într-un modernism anacronic.

În concluzie, curentul principal al literaturii române din anii '60 şi '70 a fost, atât în poezie şi *proză*, cât şi în critică, *modernismul*, identic esenţial cu cel interbelic şi considerat singura literatură „normală" sau „adevărată" cu putinţă. Criticii nu au asimilat decât timid noile metode ale momentului, manifestând un fel de oroare pentru teorie. Acţiunea lor a fost mai ales pragmatică, axată pe ierarhizări. Opera lor principală este ierarhia valorilor postbelice, aşa cum se studiază şi azi, de pildă, în manualele de liceu sau în programele universitare. Un *establishment* literar de „mari autori", de „noi clasici" s-a format foarte repede prin consensul criticii vremii. Studierea acestei paradigme arată clar criteriile implicite care au permis formarea sa: criticii vremii nu au văzut decât ceea ce le semăna, adică literatura tipic modernistă, şi au fost incapabili să vadă orice fenomen sau scriere care ieşea din acest tipar. Aşa încât vom putea susţine mai departe că *establishmentul* literar al vremii nu este în primul rând o *axiologie*, ci o *tipologie* literară. Consideraţi „singura literatură", moderniştii au fost acceptaţi până la urmă şi de aparatul cultural al partidului, ceea ce le-a adus popularitatea şi consacrarea. XTot ce nu a fost modernist (ceea ce nu însemna în epocă decât „modern") a fost considerat „bizarerie", accident, facondă fără consecinţe serioase. Dar tocmai aceste „curiozităţi literare" par astăzi mai interesante, mai moderne şi cu mai multe consecinţe pentru arta ulterioară decât operele curentului principal. În realitate au existat în epocă *două* literaturi: una „oficială", susţinută de critică şi de putere, onorată de public, cealaltă subterană, prost cunoscută şi necitită până în preajma anilor '80. Aşezat de la început sub reflectoarele gloriei, curentul de suprafaţă a trebuit să

accepte şi compromisuri (inclusiv estetice) şi a fost mai supus cenzurii şi autocenzurii. Curentul subteran, în schimb, s-a dezvoltat aproape cu desăvârşire liber, ca într-o lume normală, plătind toate

acestea cu obscuritatea. Sentimentul meu este astăzi că nu primul, ci acesta din urmă este continuatorul legitim al literaturii române în procesul firesc al evoluţiei formelor literare. Pe când modernismul postbelic a fost în principal o duplicare, o „clonă” a celui interbelic (fenomen de teratologic culturală datorat condiţiilor nocive de dezvoltare), verigile lipsă ale adevăratei evoluţii către literatura anilor ’80 mi se par azi grupul de la *Albatros*, mişcarea onirică, „Şcoala de la Târgovişte”, poezia „excentrică” a unor Mircea Ivănescu, Leonid Dimov sau Şerban Foarţă etc., la care mă voi referi mai pe larg în ultima parte a studiului de faţă. Aceste fenomene au apărut şi au evoluat, e drept, fără un contact real cu literatura din lumea liberă şi, de aceea, ele au un caracter oarecum „exotic”, „atipic” faţă de postmodernismul care s-a impus pretutindeni după război. De fapt, putem vorbi în literatura „subterană” a anilor de după război de un *mixtum compositum* de antimodernism (înţeles în primul rând ca *antilirism*), nemodernism (postavangarde, suprarealism), tardo-modernism şi post-modernism, a cărui trăsătură definitorie este sentimentul de obsolescenţă şi oboseală a modernismului. Deocamdată, atât cât este, postmodernismul românesc este complet inconştient de propria sa existenţă. Termenul însuşi se poate întâlni cu totul sporadic în spaţiul cultural românesc şi, până prin 1983, este aproape absent în critica şi teoria literară.

Din 1971 până la mijlocul anilor ’80 situaţia lumii româneşti se deteriorarează exponenţial, la toate nivelurile şi în toate compartimentele sale. Treptat, devine tot mai vizibilă transformarea comunismului românesc într-o dictatură personală a lui Nicolae Ceauşescu, asistat de membrii familiei sale. Greşelile economice din perioada de „avânt” încep să se răzbune, împrumuturile externe se cer rambursate, neglijarea cercetării şi ruperea relaţiilor cu Occidentul duc la o

POSTMODERNISMUL ROMANESC

subdezvoltare informaţională şi tehnologică fără precedent. Infrastructurile naţionale intră într-un proces de ruinare inexorabilă. Apar şi se accentuează crizele de alimente şi alte bunuri, odată cu

efortul iraţional de a plăti în scurt timp toate datoriile externe şi cu cel de a construi „ctitoriile epocii de aur”. Ingineria socială, represiunea tot mai accentuată, criza energiei, distrugerea monumentelor trecutului transformă repede România într-o satrapie de tip asiatic, în care foamea, frigul, natalitatea forţată devin de-a dreptul insuportabile. Ultimul deceniu al dictaturii este comparabil, prin tragedia naţională provocată, cu „obsedantul deceniu” de la începutul experimentului comunist.

Viaţa socială şi culturală românească intră într-o criză atroce. Mijloacele de comunicare devin rudimentare instrumente de propagandă, cu emisii reduse la minimum. Producţia de carte, spectacolele, expunerile de opere artistice sunt strict controlate prin înfiinţarea Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, citadelă a cenzurii, care, de fapt, fusese oficial desfiinţată prin decret prezidenţial. Imense manifestări culturale „de masă” („Cântarea României” etc.) sunt opuse culturii reale, în aceste condiţii, fiecare operă artistică de valoare care mai reuşeşte să ia contact cu publicul apare, mai mult sau mai puţin mutilată, după o luptă epuizantă cu cenzura multistratificată şi cu mentalitatea noilor „responsabili culturali”.

Cu toate acestea, până în ultimul an al dictaturii ceauşiste au apărut cărţi şi alte opere artistice nu numai de o valoare estetică comparabilă cu cele din deceniile precedente, dar, într-un mod greu de înţeles pentru o privire din exterior, mai libere şi mai pure moral. Această tenacitate de necrezut a lumii culturale într-o lume de un cenuşiu absolut se poate explica printr-o cumulare de condiţii, fiecare în parte insuficientă, dar care, luate la un loc, au permis supravieţuirea şi uneori strălucirea vieţii culturale româneşti până la sfârşit. Perioada comunistă, prin urmare, nu este doar foarte neuniformă (sunt, de fapt, trei perioade distincte: stalinismul – AL DOILEA MODERNISM

1947 – 1963 –, „deschiderea” – 1963 – 1977 –, şi dictatura – 1977 – 1989 –, în cifre aproximative), ci şi asimetrică din punct de vedere cultural, căci, dacă anii ’50 şi anii ’80 se aseamănă prin regimurile dictatoriale dure şi prin dezastrul economic, în schimb, în

ciuda încercărilor de tip „Cântarea României”, nu s-a reuşit în ultimul deceniu anihilarea culturii româneşti adevărate după modelul (care a funcţionat cu deplin succes) al anilor „obsedantului deceniu”.

Meritul principal pentru acest lucru îl au, fără îndoială, oamenii de cultură înşişi. Este adevărat că, spre deosebire de situaţia din alte ţări socialiste, disidenţa intelectualilor a fost mai-redusă, iar literatura de tip „samizdat” aproape că a lipsit. În schimb, strategia „rezistenţei prin cultură” a fost la noi mai extinsă şi mai fructuoasă decât în alte ţări din est. În lumea literară această rezistenţă s-a organizat în jurul criticilor care, prin curajul cu care au organizat (câtă vreme a mai fost posibil) activitatea Uniunii Scriitorilor şi cu care au apărat scrierile reuşite estetic de atacurile regizate ale grupurilor securiste şi porceauşiste, au reuşit să păstreze un climat de seminormalitate în literatura română. Consensul axiologic al autonomiei esteticului a dus la un consens asupra operelor valoroase în ciuda diversiunilor şi a confuziei organizate de revistele *săptămâna*, *Flacăra* etc. Şi de Consiliul Culturii. S-au putut forma, astfel, mituri culturale greu de anihilat şi de care aparatul de partid însuşi trebuia să ţină seama, în al doilea rând, nu de puţine ori editorii şi chiar cenzorii, ei înşişi scriitori mai mult sau mai puţin importanţi, s-au lăsat contaminaţi de atmosfera salubră a părţii „bune” a vieţii literare şi, conştient sau nu, au tolerat apariţia unor cărţi valoroase, uneori chiar evident critice la adresa sistemului. Au funcţionat, fireşte, în această privinţă şi considerente de politică culturală: pe de-o parte, arta era o „vitrină” aşezată cu faţa spre lumea liberă în scop propagandistic, iar pe de alta orice interzicere, nepublicare sau topire a unei cărţi provoca scandal, frământare în lumea scriitoricească şi

ducea chiar la disidenţă, lucruri dezagreabile pentru aparatul de partid. Foarte sensibilă la cuvinte izolate (tabuuri din sfera politică, religioasă, erotică), cenzura s-a dovedit la rândul ei permeabilă la parabolă, simbol, la ceea ce s-a numit mai târziu „limbaj esopic”. Chiar şi în ultimii ani ai dictaturii (sau mai ales atunci?) cenzura – neoficială – lăsa impresia paradoxală de formalism, inconsecvenţă, neglijenţă,

arbitrar, în fine, a treia condiţie a supravieţuirii literaturii adevărate a fost *enclavizarea* ei. Pe tot parcursul perioadei comuniste am putut asista la o decădere tot mai accentuată a statutului social al scriitorilor, în aşa fel încât autori tot mai independenţi au fost tot mai marginalizaţi de oficialitate, în anii ’50 scriitorii care pactizaseră cu partidul comunist (ceilalţi, cu minime excepţii, nu au putut publica) – fie că erau celebrităţi interbelice, ca Arghezi, Sadoveanu, Camil Petrescu, fie că aparţineau noii gărzi „proletcultiste”, în frunte cu Beniuc, Dan Deşliu, Eugen Frunză şi alţii *ejusdem farinae* – au avut un prestigiu social şi privilegii materiale de multe ori exorbitante. „Tovarăşii scriitori” şi criticii care-i îndrumau erau perfecte instrumente de propagandă, entuziaste şi docile, răsplătite ca atare. Spre deosebire de ei, autorii anilor ’60 au redescoperit valoarea estetică a literaturii, care s-a desprins de funcţia propagandistică directă. Propaganda indirectă făcută însă naţional-comunismului (care, iată, permitea apariţia a noi şi noi talente autentice într-un climat de libertate a alegerii stilului artistic) a permis mitiza-rea scriitorilor acestei generaţii. Prestigiul lor politic şi social n-a mai fost însă pe măsura celor dinainte. Generaţia ’70, mai pronunţat estetică şi mai refractară la îndoctrinare, este prima care începe să neliniştească oficialitatea. Câteva scandaluri estetice (onirismul) şi politice (apariţia disidenţilor) determină marginalizarea severă a scriitorilor, care pierd în aceşti ani controlul asupra Uniunii Scriitorilor, casa de la Mogoşoaia, câteva reviste literare etc. Niciun scriitor al acelor ani, oricât de valoros, nu se va mai putea impune cu

AL DOILEA MODERNISM

naturaleţea unor Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau Ana Blandiana. Literatura intra definitiv într-un con de umbră şi suspiciune. Metoda bonificaţiilor e substituită cu metoda supravegherii paranoice şi a reprimării (vezi *Cartea albă a Securităţii*) în încercarea de a controla mediul intelectual, cultural şi literar. Din 1980 enclavizarea lumii literare va deveni un fapt „de la sine înţeles”, generând fenomene artistice tipic *underground*.

Către postmodernism. *Generaţia ’80*

În acest climat sinistru de „strângere a şurubului”, de acutizare a bătăliei ideologice dintre aripa porceauşistă şi cea liberală a scriitorimii, de izolare şi de marginalizare socială a omului de cultură (ca să nu mai vorbim de ruinarea accelerată a întregii vieţi naţionale), îşi face apariţia, cu un an sau doi înainte de turnura deceniului, o nouă generaţie de scriitori. Sunt cei ce vor fi numiţi mai târziu „optzeciştii”. Marginalitatea lor socială este absolută. Dacă autorii din deceniul precedent, deşi nu mai figurau în manuale şi erau cvasirjecunoscuţi publicului larg, se mai bucurau totuşi de unele avantaje – ajutoare de la Fondul Literar, posturi de redactori ai revistelor literare etc. –, toate acestea le sunt de la început refuzate noilor veniţi. Pentru că oraşele mari sunt închise absolvenţilor de facultăţi, optzeciştii, cei mai mulţi repartizaţi ca profesori, încep prin ani grei de navetă la ţară. Nu pot pătrunde în redacţii sau în universităţi şi nu-şi pot face doctorate. Publicarea în reviste este deosebit de dificilă pentru ei. Ei au însă nişte atuuri faţă de generaţiile precedente şi sunt gata să şi le valorifice, în primul rând, *background-ul* lor cultural este mai temeinic. Au făcut licee bune, într-o perioadă de liberalizare educaţională şi culturală, au lecturi extinse, pentru că în anii ’70 s-au făcut cele mai multe traduceri de calitate, au absolvit aproape toţi facultăţi de filologie sau de filosofie. Apoi, au o experienţă de grup mai omogenă şi mai intensă decât a oricărui grup literar românesc de la poale, „Junimea” lui Maiorescu încoace. Marea majoritate a optzeciştilor s-a format în cenaclurile centrelor

universitare din ţară: Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Timişoara. Cenaclul literar este în sine o formă de manifestare *underground*, mai ales când nu este susţinut de o revistă. Acesta a fost cazul cenaclurilor la care s-au afirmat optzeciştii, între care au devenit curând foarte cunoscute cenaclul „Junimea” şi mai ales –, Cenaclul de luni”, nucleul bucureştean al generaţiei ’80. În afară de *Echinox* (care însă a fost mai curând tribuna generaţiei precedente), rolul revistelor studenţeşti după 1980 a fost minor datorită controlului strict al comitetelor de partid universitare, care răspundeau de ele. Lectura în cenaclu a unui grupaj

de versuri sau a unei povestiri, ca şi „critica literară de cenaclu” au fost, pentru mulţi ani, formele principale de exprimare publică ale tinerilor scriitori, iar această orălitate esenţială nu a rămas fără consecinţe în poetica lor, la fel ca şi alte componente ale experienţei *underground1*.

1 într-adevăr, comportamentul social şi politic al acestei generaţii este marcat până azi de condiţiile în care ea, a apărut şi s-a dezvoltat în deceniul de dinainte de revoluţia din 1989. Dacă optzeciştii au devenit peste noapte aproape nişte vedete naţionale datorită atacurilor lui Eugen Barbu şi Corneliu Vadim Tudor în *săptămâna*, ale lui Costin Tuchilă în *Luceafărul* etc., dacă, de asemenea, literatura lor era, evident, mai pură estetic şi mai sincronă cu cea din Occident decât a generaţiilor precedente, dacă, în fine, toţi au reuşit să publice cărţi care, cu doar câţiva ani înainte, n-ar fi avut nicio şansă de apariţie, costurile acestui ambiguu succes au fost la fel de mari. Pe lângă marginalizare şi subteraneizare oficială (în evidentă contradicţie cu „celebritatea” publică a unora dintre ei), alte epifenomene ale situaţiei insolite a optzeciştilor au fost *infantilizarea*. şi, legat de aceasta, *depolitizarea* lor. Prima trăsătură implică tutelarea permanentă a grupurilor optzeciste de către personalităţi mature ale lumii literare a anilor respectivi (N. Manolescu, E. Simion, Ovid S. Crohmălniceanu, M. Martin, Ion Pop, Marian Papahagi etc.). Prin prestigiul lor, aceştia îi protejau şi-i îndrumau pe tineri într-un spirit liberal, dar în acelaşi timp, fără voia lor, le îngrădeau spiritul de independenţă şi iniţiativa. Foarte liberi în maniera artistică, optzeciştii au învăţat instinctiv să se îndrepte în scris către o tematică aflată la adăpost de punctele fierbinţi la care cenzura era intolerantă. Între optzecişti disidenţa politică a fost foarte rară, ca şi atacurile directe, în scris, la adresa sistemului. Lucrul cel mai important pentru ei a fost să impună, prin scrisul lor, o zonă de normalitate şi libertate interioară, fapt care-i înscrie în curentul general de

Între 1978 şi 1985 are loc un val de debuturi, mai întâi în poezie (care a rămas până după 1989 genul în care optzecismul s-a simţit cel mai legitim) şi apoi în proză, urmate de alte cărţi ale debutanţilor, val

care consacră rapid atât o manieră nouă, imediat identificabilă, de a face literatură, cât şi vreo douăzeci de nume de foarte tineri autori, pe care iniţiaţii le ştiau deja, de fapt, din cenaclurile literare. Nu este intenţia mea, în acest studiu, să fac istoria sau prezentarea pe larg a generaţiei optzeciste. Dar, pentru că de existenţa şi de acţiunea acestor autori se leagă implantarea în spaţiul românesc a conceptului de *postmodernism*, sub aspect atât teoretic, cât şi pragmatic, este importantă observarea „reţetei" speciale a textului literar optzecist, care, fără să fie – măcar conştient – de la început postmodern, este suficient de excentric faţă de poeticile anterioare ca să anunţe tranziţia către o nouă literatură. Structura sa specială se explică şi prin amalgamul de idei şi maniere artistice destul de eteroclite care intră în compoziţia sa.

Deşi la început au putut părea foarte unitari stilistic, până-ntr-atât încât s-a vorbit mereu (opinie pătrunsă şi în

„Rezistenţă prin cultură" promovat de mentorii lor şi, pe de altă parte, să cartografieze istoria recentă la nivelul ei microstructural. Preţul, foarte greu, a fost depolitizarea. Apoi, însăşi eticheta de „tânără generaţie" care însoţeşte de douăzeci de ani grupul optzecist a făcut ca el să fie permanent minimalizat şi privit cu condescendenţă, ca un fel de „grupă mică" a lumii literare, mentalitate de care s-au impregnat şi optzeciştii înşişi, care, în majoritate, au rămas nişte eterni copii, cu avantajele şi dezavantajele acestei situaţii. Datorită tutelei sub care s-au aflat permanent în primul deceniu, optzeciştii nu au simţul organizării şi nici pe cel al puterii (în sfera culturală sau politică). Starea firească a acestei generaţii este cea de anarhie visătoare. Este motivul pentru care, după decembrie 1989, mai toate întreprinderile acestora, indiferent de domeniu (şi, de altfel, foarte puţine), s-au soldat cu eşecuri. Cel mai semnificativ dintre ele, care ar merita un studiu separat, este pierderea, după numai doi ani de existenţă, a celei mai importante reviste literare a generaţiei (şi una dintre cele mai reuşite de după război), *Contrapunct*.

 manualele şcolare) despre un *stil* comun al unui grup fără personalităţi

individuale conturate, optzeciştii vin de fapt din zone culturale diverse. Grupuscule coerente teoretic s-au unit şi au făcut schimb de idei în creuzetele cenaclurilor, conturând nuclee de dominanţă şi asimetrii care s-au păstrat până azi. Marea contradicţie a poeticii optzeciste, care de fapt a creat-o în tot ce are ea mai original, dar care o şi subminează permanent, este opoziţia dintre latura ei „textualistă” şi cea” (micro) realistă” şi biografistă, corespunzând surselor şi ideologiilor celor două grupuri principale care au constituit încă de la început nucleul dur al acesteia.

Primul dintre ele, în ordine cronologică – lucru deloc lipsit de însemnătate în acest caz –, este aşa-numitul „grup textualist”, care cuprinde câţiva dintre cei mai „în vârstă” dintre optzecişti. Unii dintre ei, de altfel, cum este cazul lui Ioan Flora, nici nu au figurat vreodată în pomelnicele, de multe ori nesfârşite, ale generaţiei. Reprezentanţii cei mai activi literar ai acestui grup (printre ei Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun şi Gheorghe Ene) s-au întâlnit la Bucureşti, în cenaclul „Junimea” al Facultăţii de Limba şi Literatura Română, unde, la începutul anilor ’70, au format un grup *underground* numit „Nou”. Acest grup era inspirat în parte de o ideologie şi de o practică literară *rive gauche*, în care nu era greu de identificat influenţa unor grupuri ale stângii intelectuale superteoretizante ale Franţei anilor ’70. Obsesia infrastructurilor textuale (până la inventarea unor cuvinte ca *a textua*) şi terorismul teoretic trimiteau spre structuralism şi telquelism, dizolvarea genurilor şi practica în comun a literaturii aminteau de grupul „Oulipo”, iar rafinamentul narativ înclinat spre fragmentare, descripţie prelungită, ramificare a liniilor narative, folosirea punctelor de vedere foarte jucate (persoana a doua narativă) etc. erau influenţe directe ale „noului roman”. Mistica şi metafizica actului scriiturii, derivând, la urma urmei, din experienţa mallarmeană, fac ca, în esenţă, astfel de practici literare să rămână încadrabile *tardo-modernismului*, nedezminţit

(dimpotrivă, augmentat uneori) de contaminări existenţialiste, dadaiste sau manieriste. Neoavangarda de tip francez a fost de multe

ori confundată cu postmodernismul datorită experimentalismului ei. Însuşi Ihab Hassan, cum am văzut, o face uneori. Mai multă dreptate are însă un practician postmodern ca John Barth când vede în corifeii *nouveau roman-ului* „a more up-to-date kind of psychological realism” 2 (ceea ce înseamnă, de fapt, un *modernism* mai... modern). Acelaşi lucru se poate spune şi despre începuturile grupului *textualist* al generaţiei ’80, grup care, de altfel, în ciuda unei evoluţii lente, marcată de contaminări cu poetica mult mai pragmatică a celuilalt grup major, a rămas până astăzi (cu excepţia lui Mircea Nedelciu) destul de credincios ideologiei literare iniţiale, ceea ce i-a creat reputaţia de „dificultate” şi l-a făcut nepopular. Nedelciu însuşi, deşi un „disident” al grupului iniţial, dovedeşte prin prefaţa sociologizantă a romanului *Tratament fabulator ÎN*? un ataşament stabil faţă de valorile stângii anilor ’70 care, prin viziunea unor Georg Lukács, H. Marcuse sau Lucien Goldmann, îl influenţează evident4. Prin urmare, prima surpriză pe care studierea ideologiei literare a generaţiei ’80 (azi considerată nediscriminator

2 Citat de Scholes, *Fabulation and Metafiction*, *p. 76*.

3 Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

4 Tot în această prefaţă autorul deosebeşte două tipuri de „textualism”: unul de pe alte meleaguri, care ar fi o reacţie la „marşandizarea” artei în capitalism şi care, opunându-se lumii, este de fapt distructiv („Cred că, la origine, este o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societăţii”, p. 22), şi unul autohton, numit *„impropriu”* (sublinierea autorului) *textualism*, şi care ar fi „activ”, „constructiv”: „o activitate textuantă prin care se poate interveni constructiv în lume”. Tinerii autori numiţi *impropriu* textualişti s-ar fi format „într-un climat de deosebită deschidere culturală”, iar textualismul lor ar fi solidar cu lumea înconjurătoare, pe care încearcă s-o înţeleagă la nivel „ştiinţific”. Ar fi, de fapt, vorba despre „un nou tip de realism, unul ştiinţific şi nu unul «impulsiv»”. Cele două textualisme ar reflecta „poziţii diferite ale societăţii faţă de artă în cele două sisteme sociale” (p. 24).

 postmodernă) o

aduce este faptul că, în realitate, una dintre direcţiile ei cele mai importante e, de fapt, (neo) modernistă! Importanţa exagerată acordată textualismului în configurarea teoretică a grupului optzecist – şi care a mers până la a găsi în textualism însăşi emblema optzecistă, conceptul care explică orice (vezi scrierile despre autorii optzecişti ale lui Marin Mincu) – provine, probabil (ca şi considerarea „antropocentrismului” lui Muşina ca o alternativă serioasă la postmodernism), din sărăcia teoretică a criticii româneşti de actualitate. Eşuând, în anii ’70, ca „grup de acţiune” de sine stătător, textualiştii s-au contopit la începutul anilor ’80 cu „direcţia principală”, formată la „Cenaclul de luni”. Ulterior, textualismul a funcţionat ca un rafinat „filtru” teoretic în grupul optzecist, implicându-l într-o dimensiune intelectuală care la început îi lipsea (sau, mai bine zis, *împotriva* căreia acţiona). Experienţe evoluate de intertextualitate, me-taficţiune, punere în pagină etc., specifice postmodernismului optzecist şi nouăzecist şi-au găsit în textualism un punct de inserţie şi justificări teoretice. Ruptura din interiorul generaţiei nu va dispărea însă prin aceste influenţe reciproce, ci va fi camuflată cosmetic. Din orice punct l-am privi ca fenomen literar, optzecismul rămâne *un mixtum compositum*, o himeră, dar una stabilă şi plină de sens.

Direcţia principală, de departe cea cu adevărat inovatoare (în spaţiul românesc) şi care a făcut din optzecism un reper important în literatura de azi, este cea pe care a mers poezia acestui grup, aşa cum s-a manifestat ea în şcoala bucureşteană de la „Cenaclul de luni”, la care au aderat imediat şi poeţi din alte centre universitare. „Cenaclul de luni”, condus de criticul Nicolae Manolescu, şi-a început şedinţele săptămânale în 1977 şi, timp de şapte ani, până când a fost interzis de secretariatul de partid al Centrului Universitar Bucureşti, a format miezul vieţii literare româneşti vii şi inovative. Pe acest teren s-a purtat bătălia ideologică dintre liberalismul cultural al rezistenţei scriitorilor adevăraţi împotriva comunismului şi naţionalismul securistic al revistei

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Săptămâna şi al secondanţilor ei. Ani în şir această revistă a

găzduit atacuri extrem de violente împotriva artei contemporane şi mai cu seamă a poeziei tinerilor autori din „Cenaclul de luni”, atacuri care au provocat până la urmă interzicerea, în 1983, a cenaclului, „qui dut fermer, il y à deux ans, pour căuşe de subversion”, cum scria în 1985 revista *Liberation* – în acest interval de şapte ani optzeciştii au putut debuta cu volume personale şi colective şi au putut reveni imediat cu alte cărţi, care, în câţiva ani, au schimbat faţa poeziei contemporane şi au impus una dintre cele mai puternice generaţii din istoria poeziei româneşti. Lucrul a fost posibil datorită unui complex de împrejurări în care au contat existenţa în sine a cenaclurilor (nuclee subterane de *societate civilă*, printre foarte puţinele din acea vreme în România totalitară6), valoarea obiectivă a poeziei optzeciştilor, şovăiala factorilor de decizie după „desfiinţarea” cenzurii şi susţinerea puternică a tinerilor scriitori de către cei mai importanţi critici ai

5 *Liberation*, numero hors serie, marş 1985, p. 104.

6 Considerarea cenaclurilor studenţeşti ca manifestări ale societăţii civile este legitimă, ţinând seama de atmosfera de libertate de exprimare şi de normalitate menţinută în cadrul lor. În „Cenaclul de luni” nu a existat niciodată cenzură, nici în privinţa textelor citite – care nu erau supuse nici unui control ideologic sau estetic –, nici în cea a discuţiilor, lucru valabil şi pentru alte cenacluri din ţară. Accesul fiind cu totul liber, de multe ori participau la şedinţe peste o sută de persoane, între care cele mai importante personalităţi culturale ale momentului. Discuţiile erau întotdeauna furtunoase, atingând, pe lângă probleme strict estetice, şi aspecte ale situaţiei generale, social-politice, prin aluzii care stârneau ilaritate şi aplauze. Deşi cenaclul era infiltrat cu informatori şi subminat prin atacurile lui Eugen Barbu şi ale revistei conduse de el, libertatea interioară a sa nu a fost mei un moment denaturată. După 1982, deşi hărţuit, silit să-şi schimbe de mai multe ori sediul şi chiar numele (el a rezistat, de fapt, până prin 1985 în avataruri bizare: cenaclul literar al clubului „Rapid”, cenaclul de la complexul studenţesc „Tei” etc.), interzis în cele din urmă, „Cenaclul de luni” a continuat să trăiască prin generaţia pe care a creat-o şi a educat-o în spirit pur liberal şi prin cărţile publicate de

aceşti autori. Epoca de glorie a optzeciştilor se încheie, de fapt, odată cu destrămarea, după 1985, a mişcării literare studenţeşti care o adusese pe creasta valului.

CĂTRE POSTMODERNISM. GENERAŢIA ’80 149 momentului, ca şi de mulţi editori. În ciuda puternicelor rivalităţi între centrele universitare şi între poeţii individuali, grupul masiv de debutanţi din jurul anului 1980 a părut atât de unit, de hotărât şi de agresiv, încât în definirea sa şi-au făcut repede apariţia metafore militare: „pluton”, „comando”, „desant”, sau uniformizatoare: „generaţia în blugi”.

Câţiva factori importanţi au contribuit la această impresie de uniformitate, rămasă şi azi un clişeu în aprecierea generaţiei optzeciste. Mai întâi, sentimentul apartenenţei la o nouă generaţie şi la o nouă ideologie literară, comun tuturor şi exprimat prin manifeste, răspunsuri la anchete, mese rotunde etc. în cadrul acestora au funcţionat două modalităţi principale ale marcării coeziunii de grup: autodefinirea prin *liste de nume* (remarcabil de omogene: primele zece – cincisprezece nume de poeţi sunt cam aceleaşi întotdeauna, aşezate însă într-o ordine mereu alta, conform intereselor strategice ale diverselor grupuri, corespunzând de obicei centrelor universitare; abia după 1985 ierarhia „standard” se tulbură şi „liderii” iniţiali încep să fie contestaţi de mai noii veniţi) şi *prin formule* aproape rituale ca „noua sensibilitate”, „*priza*, la real”, „coborârea poeziei în stradă”, prin care era sugerat rapid spaţiul ideologic al noii poezii. Preferinţa pentru publicarea în grup, atât în mari grupaje în reviste, unde foarte mulţi poeţi erau prezenţi cu câte o singură poezie, cât şi în volum, a contribuit şi ea la imaginea minimalizatoare a generaţiei ’80 ca fenomen gregar, ca grup lipsit de individualităţi puternice. Trei volume colective celebre, imitate mai târziu obsesiv de scriitorii care au urmat, au definit la vremea lor „culoarea” specifică a literaturii optzeciste: *Aer cu diamante*7, *Cincis şi Desant ’83*, la care s-a

7 Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin laru şi Ion Stratan, Bucureşti, Editura Litera, 1982.

8 Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Romulus Bucur, Alexandru Muşina, Bucureşti, Editura Litera, 1983.

9 Proză scurtă de şaisprezece autori tineri, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

adăugat antologia poeţilor germani din România, *Vânt potrivit ţină la tare10*, cărţi-spectacol, de o exuberanţă şi o virtuozitate stilistică puţin obişnuită la noi. În sfârşit, noutatea frapantă de viziune (în cadrul căreia spiritul ludic şi ironic a fost imediat remarcat ca element de ruptură faţă de modernismul obosit al anilor ’70), ca şi tehnica poetică simplă, relativ uşor de imitat, care a făcut ca fiecare poet optzecist important să se vadă rapid înconjurat de un număr mai mare sau mai mic de epigoni, au avut rolul lor în receptarea iniţială globală, nediferenţiatoare, a tinerei generaţii. Mitul lipsei adevăratelor personalităţi creatoare în interiorul acesteia, perpetuat în critică şi pătruns în manualele şcolare (în care încă niciun optzecist nu este prezent mai mult decât cu menţionarea numelui, deşi media vârstei foştilor tineri autori a depăşit cu mult patruzeci de ani), a făcut ca*establish men*tul intelectual românesc să privească în continuare condescendent şi paternalist această generaţie literară. Aripa „lunedistă” a generaţiei este, faţă de cea „textualistă”, orientată programatic nu către text, ci către *realitate*. Nenumărate declaraţii ale reprezentanţilor principali atestă efortul de a ieşi din sfera abstracţiunii şi obiectivităţii moderniste, pentru o atitudine mai pragmatică, mai directă faţă de un real la scară umană. Poezia nouă este descriptivă, are „priză la real”, enumera la nesfârşit obiecte şi suprafeţe în desfăşurări poematice orale, torenţiale. Poemele sunt lungi, dezordonate, copleşite de imagini. Realitatea apare în ele torsionată de o subiectivitate nelimitată, marcată de colocvial, derizoriu, sordid. Caracterul „angajat” al noii poezii e sugerat de o altă siglă, adesea utilizată: „coborârea poeziei în stradă”. Recunoaştem în toate acestea o influenţă recunoscută de toţi membrii nucleului principal bucureştean, cea a poeziei americane de după război, şi în primul rând cea a şcolii din San Francisco, cunoscută sub numele de „Beat Generation”.

10 Zece tineri poeţi germani, Bucureşti, Editura Kriterion, 1982.

Reprezentanţii cei mai importanţi ai acestui grup, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure, erau, de fapt, aproape toţi newyorkezi, dar se întâlniseră la jumătatea anilor ’50 în oraşul de pe malul Pacificului, unde deveniseră celebri pentru serile de jazz şi poezie pe care le organizau la cafenele precum „The Cellar”. Studiile lor orientale (tantrism, budism zen etc.) şi viaţa boemă pe care o duceau, marcată de experienţe psihice şi existenţiale (alcool, droguri, erotism şi homoerotism) şi descrisă pe larg în romanele lui Jack Kerouac, aveau să influenţeze decisiv marile mişcări ale tineretului din deceniul următor: *bippy*, *Flower-power*, muzica psihedelică, prelungându-se până la *rap* şi la *New-Age*-ul contemporan. Poezia lor propriu-zisă are un caracter marcat antimodernist, profund subiectiv, oral şi angajat în realitate, în „Note on Poetry în San Francisco”, publicată în *Chicago Review* (primăvara lui 1958), Lawrence Ferlinghetti surprinde câteva dintre cele mai limpezi caracteristici ale poeziei *Beat*, în care recunoaştem, punct cu punct, poetica explicită a nucleului bucureştean optzecist: „There are all kinds of poets here, writing very dissimilar types of poetry [...]. But I should say that the kind of poetry which has been making the most noise here is quite different from the «poetry about poetry», the poetry of technique, the poetry of poets and profesors which has dominated the quarterlies and anthologies [...] The poetry which has been making itself heard here of late is what should be called *streetpoetry*. For it amounts to getting the poet out of the inner esthetic sanctum where he has too long been contemplating his complicated navei. It amounts to getting poetry back into the street where it orice was, out of the classroom [...] and, in fact, out of the printed page. The prinţe d word has made poetry se silent. But the poetry I am talking about here is spoken poetry, *poetry conceived as*

a

P

t i r's e r t l *oral message*". *11* Forţa extraordinară a câtorva dintre poemele lui Ginsberg (mai ales cea din *Howl*, *Kaddish* şi *Sunflower Sutra*), ca şi vizionarismul său exprimat în imagini halucinante au fost mult admirate şi imitate de poeţii optzecişti, care nu au arătat însă acelaşi apetit pentru ideologia generală a grupului *Beat*, care a alunecat cu timpul către extrema stângă, eşuând, din spirit de opoziţie faţă de mccarthism, într-un jalnic castrism. Dintr-un poem ca *America* „de pildă (al aceluiaşi Ginsberg), poeţii „Cenaclului de luni" au preluat retorica elaborată, repetiţiile obsedante şi limbajul crud, respingând – sau nici măcar percepându-l – mesajul anticapitalist şi filorus al poemului.

Realismul retoric, oral şi vizionar, de îndepărtată descendenţă whitmaniană, caracteristic Şcolii din San Francisco, este poate cel mai important ingredient al poeziei optzeciste „standard", aşa cum s-a manifestat ea în mişcarea poetică studenţească, *underground*, de la începutul anilor '80. Este pentru prima dată în cultura română când o generaţie întreagă respinge influenţa tradiţională a culturilor europene (franceză sau germană) pentru a se îndrepta spre cea cu totul diferită a Statelor Unite. Este, de asemenea, primul semn al intrării masive în postmodernitate a culturii româneşti. Pe drumul deschis de poezie aveau să meargă curând şi proza tânără, care se va elibera treptat şi ea de textualism, ca şi critica, eseul şi teoria literară. Fireşte, nu este singura influenţă, chiar dacă este cea structurantă. Optzecismul poate fi privit şi ca un *summum* a doua secole de poezie românească. Dacă în primele volume ale Magdalenei Ghica, ale lui Romulus Bucur sau Liviu Ioan Stoiciu influenţa lui Ginsberg (sau a altor poeţi de după război: e. e. cummings, Pound, Aiken etc.) este dură şi foarte marcată, în cazul altor poeţi ai

11 Citat de Barry Sileski într-una dintre cele mai complete istorii ale mişcărilor poetice americane ale anilor '50 şi '60, *Ferlinghetti, the Artist în bis Time*, Warner Books, 1990, p. 93. Sublinierile îmi aparţin.

nucleului central, Florin laru, Traian T. Coşovei sau Ion Stratan,

s-ar putea vorbi despre o nuanţă mai curând ferlin-ghettiană, la rândul ei mai aproape de tradiţia avangardei şi suprarealismului european (Ferlinghetti era un mare admirator al lui Prevert). După 1985 această variantă *soft* a poeziei optzeciste cade în desuetudine, fiind înlocuită, în poemele celor mai avansaţi teoretic dintre optzecişti şi în cele ale aşa-zişilor „nouăzecişti”, cu influenţa profundă a şcolii newyorkeze: John Berryman, Kenneth Koch şi mai ales Frank O'Hara, care, prin conceptul de „personism” legat de numele său – şi care-şi are echivalentul în românescul „biografism” –, ca şi prin poemele sale aleatorii, de o mare libertate interioară, din *Meditations in an Estate of Emergency*, este principala sursă, alături de poezia lui Brecht pentru poeţii germani din Banat şi de autohtonul Mircea Ivănescu, a postmodernismului biografist actual.

Pentru că este momentul să arătăm că până şi direcţia principală a poeziei optzeciste „clasice”, de până în 1984, cea mai „americanizată”, mai „postmodernă”, este de fapt un hibrid între aceste tendinţe şi o mult mai estetizată şi mai plină de culoare continuare a unor experienţe poetice din spaţiul românesc, *recte* european. A doua faţă a acestui *mixtum compositum* este cea a tradiţiei româneşti antebelice şi postbelice, valorificată însă nu în *modernitatea* ei, precum au făcut-o cei din generaţia '60, ci în tendinţa ei *antimodernă*, rămasă până de curând ascunsă datorită prestigiului imens al modernismului în critica literară românească. Poeţii optzecişti sunt la fel de nostalgici faţă de poezia românească din toate timpurile ca şi predecesorii lor imediaţi, dar se deosebesc de aceştia prin ce aleg din ea. Astfel, în privinţa poeziei interbelice (centrul de greutate necontestat al poeziei române moderne) nu mai sunt selectaţi ca modele poeţi pur modernişti ca Ion Barbu sau Lucian Blaga (acesta din urmă e mai cu seamă detestat de tinerii poeţi, devenind un adevărat *antimodel* pentru ei), ci Arghezi şi Bacovia, al!

ac

*

v t; îi n's: e r t I

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

căror apartenenţă la modernism e discutabilă, cel puţin pentru o parte a operei lor, şi o voi discuta de altfel în ultima parte a lucrării. Alte modele declarate sunt poeţii de la revista *Albatros*, mai ales Constant Tonegaru şi Geo Dumitrescu, care pot fi consideraţi, dacă mi se iartă acumularea de prefixe, un fel de *prepostmoderni*, ale căror poeme cuprind *in nuce* trăsături importante ale optzecismului: ironia, sarcasmul, prozaismul, gustul pentru derizoriu şi mistificare. Dintre poeţii contemporani, influenţa cea mai puternică pare cea a lui Mircea Ivănescu şi a lui Leonid Dimov, de multă popularitate bucurându-se de asemenea Emil Brumaru şi Şerban Foarţă, pe când Nichita Stănescu începe pentru prima dată să fie contestat ca mare poet. Cu excepţia (parţială) a lui Ivănescu, toţi ceilalţi poeţi menţionaţi sunt virtuozi ai limbajului şi ai imaginarului, poeţi ai opulenţei baroce şi ai manierelor artistice subtile. Ritmată şi rimată savant, poezia lor e impregnată de cultură, de o plasticitate imagistică halucinantă şi de o mare complexitate a construcţiei. Narativitatea, concreteţea, imanenţa acestui tip autohton de poezie, adică aspectul ei nemodernist, au permis fuziunea sa, în poezia optzecistă, cu energia discursivă a beatnicilor americani. Hibridul rezultat de aici este modelul abstract al poeziei optzeciste, care, fireşte, nu poate fi întâlnit în stare pură decât la câţiva autori şi doar în câteva texte, dar care este prezent ca paradigmă şi se realizează parţial în mai toate textele din prima jumătate a anilor ’80. *Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv* (trăsături specifice generaţiei *Beat*), *dar şi ironic şi autoironie, imaginativ până la onirism, Indic, dovedind o dexteritate prozodică şi lexicală ieşită din comun* (tradiţia românească nemodernistă), *în fine impregnat de aluzii culturale savante înserate prin procedee metatextuale şi de autore ferenţialitate*. Acest ultim grup de trăsături, pronunţat postmoderne, merg uneori până foarte departe, ajungând în cazul unor autori la

O adevărată *sincronie stilistică*, având la bază *reciclarea* stilurilor istoricizate ale poeziei româneşti şi folosirea lor simultană,

cu distanţă ironică bine marcată, dar şi cu o anumită tandreţe. Sugestii în privinţa intertextualităţii poeziei optzeciste (de altfel o trăsătură de dată mai târzie) par să fi venit dinspre textualismul prozastic al colegilor de generaţie şi din poziţii teoretice gen Eco sau John Barth. În faza târzie a poeziei lui (*În dulcele stil clasic* etc.), Nichita Stănescu se mai jucase cu anamorfoze şi parafrazări ale unor stiluri, maniere şi fragmente cunoscute din istoria poeziei româneşti. Tocmai acest caracter de *hibrid coerent* produce forţa, farmecul şi ambiguitatea poemului optzecist. Dacă grupul a avut o ideologie implicită, aceasta a fost un liberalism deschis şi tolerant pentru un mare număr de experienţe existenţiale şi estetice. Cu tot caracterul său moderat, optzecismul a reuşit însă să creeze *o nouă sensibilitate* şi *o* nouă *poezie* datorită libertăţii interioare şi talentului multora dintre poeţii care îi aparţin. Astăzi momentul optzecist este istoricizat şi aproape clasic, rămânând, alături de generaţia ’60, cel mai important reper al poeziei de după război. El e privit azi în acelaşi timp ca o sinteză şi ca un moment de ruptură, un *Ianus Bifrons* al poeziei actuale. Adevărata sa importanţă nu poate fi înţeleasă însă decât în legătură cu ideea de postmodernism. Căci optzeciştii nu numai că au scris (cu sau fără ştiinţa şi voia lor) o poezie în multe privinţe postmodernă, nu numai că sunt primii care au teoretizat postmodernismul şi au militat pentru impunerea lui, dar mai ales, prin apariţia momentului optzecist, literatura română şi-a descoperit o nouă faţă, o nouă tradiţie, o nouă scară de valori, noi mijloace de legitimare. Optzecismul postmodern a declanşat, la nivel academic, universitar şi în lumea literară o bătălie canonică aflată astăzi în plină evoluţie. În centrul centrului vieţii intelectuale româneşti se află azi problema trecerii societăţii şi culturii noastre în postmodernitate, concept sinonim astăzi cu cel de *civilizaţie*. Din

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

acest punct de vedere intelectualii optzecişti exprimă o poziţie teoretică avansată faţă de elita naţională recunoscută, preocupată în continuare de o problematică originară din epoca interbelică, în care definirea filosofică, etică şi religioasă a fiinţei naţionale ocupă rolul

central.

Cât de postmoderni sunt, până la urmă, totuşi, optzeciştii în textele lor concrete? Mai întâi trebuie arătat că am vorbit până acum doar despre ceea ce am numit *direcţia principală* a poeziei anilor ’80, cuprinzând poeţi din şcoala bucureşteană a „Cenaclului de luni” (Traian T. Coşovei, Magdalena Ghica, Ion Stratan, Florin laru, Romulus Bucur), ca şi câţiva „provinciali”, ca Liviu Ioan Stoiciu sau Ion Monoran. Poeţii germani din România, Franz Hodjak, Richard Wagner, Rolf Bossert, Werner Sollner, Johann Lippet etc., pot fi priviţi şi ei ca făcând parte din această direcţie a „subiectivităţii angajate”, despre care vorbea în legătură cu ei criticul Walter Fromm12. În realitate, poezia generaţiei ’80 cuprinde cel puţin încă două direcţii bine precizate, care, deşi contaminate de ideologia artistică şi chiar de procedeele concrete ale direcţiei principale, rămân până la urmă marginale faţă de postmodernismul mai marcat al acesteia. Prima este ceea ce s-ar putea numi, cu un oarecare *usc*, *poezie minimalistă*, apropiată mai curând de modernismul târziu şi de neoavangardele abstracte şi non-figurative din anii ’60 şi 70. Poeţi ca Petru Romoşan, Ion Bogdan Lefter, Bogdan Ghiu, Matei Vişniec sau Elena Ştefoi sunt cerebrali, abstracţi, parabolici, eliptici – într-un cuvânt, la antipodul direcţiei principale. A treia direcţie este cea *neoexpresionistă*, preocupată de o problematică etică şi metafizică, în care, chiar dacă agresivitatea limbajului duce de multe ori la efecte de o concreteţe halucinantă ţinând de temele suferinţei, abjecţiei, nebuniei şi morţii, sensul rămâne până la urmă unul

12 Citat de Peter Motzan în postfaţa la *Vânt potrivit până la tare*, p. 164.

transcendent şi impersonal, specific modernismului. Emil Hurezeanu, Ion Mureşan, Marta Petreu, adică poeţii clujeni ai generaţiei, ca şi numeroşii lor discipoli, dar şi moldoveanul Nichita Danilov şi „lunedista” Mariana Marin sunt reprezentanţii acestei orientări, impresionantă valoric, dar destul de neevoluată ca poetică. Iată deci că, deşi linia de despărţire modernism/postmodernism este

mult mai flexibilă, intersectând capricios graniţele lor, am putea spune că două din cele trei direcţii optzeciste sunt în egală măsură (neo) moderniste şi postmoderne, ceea ce aduce o nouă surpriză pe lângă cea iniţială, legată de textualism, şi schimbă serios perspectivele în discuţia teoretică legată de postmodernismul generaţiei. Mai mult, chiar şi în interiorul nucleului central optzecist nu putem vorbi decât de o *predominanţă* a atitudinii şi tehnicilor postmoderne. De la autor la autor şi, uneori, în interiorul operei unui singur poet, de la volum la volum şi de la poem la poem, graniţa dintre cele două lumi poetice şerpuieşte liber, aleatoriu, inefabil, aproape imposibil de surprins în granulaţia ei fină, dar limpede la un grad de rezoluţie rezonabil. Tocmai cu trasarea acestor contururi fractalice, niciodată „exacte”, „reale” şi cu totul veridice, mă voi ocupa în ultima şi cea mai substanţială parte a lucrării. Deocamdată e limpede că ele nu despart ferm structurile literare nici în sincronia lor (delimitând precis diversele orientări ale unui moment literar) şi nici în diacronie (despărţind net două generaţii succesive). Avem de-a face cu cantităţi statistice, cu ponderi, nuanţe şi accente mai curând decât cu entităţi ferme, precis măsurabile. Cu toate acestea, putem vorbi azi despre un postmodernism românesc (privit ca o noţiune tridimensională şi difuză), care, în condiţiile eforturilor societăţii româneşti de a intra în postmodernitate, a devenit, începând din anii ’80, dominant în cultura naţională şi care, după 1989, tinde să elimine total modernismul, privit ca un concept teoretic şi ca o practică artistică depăşite. Diacronic, postmodernismul actual tinde să-şi

delimiteze o istorie şi o tradiţie proprie, ajungând până la originile literaturii române, prin selectarea altor fapte literare semnificative şi a unui alt corpus de texte, ignorate sau minimalizate de istoriile literare moderniste. Prin deplasări succesive ale punctului de vedere critic şi ale criteriilor de selecţie în funcţie de problemele urmărite pot fi construite istorii literare *alternative*, eludând stereotipiile istoriilor clasice (cronologie, exhaustivitate, autoritate *ex catbedra*, „obiectivitate”) şi realizându-se astfel idealul de pluralism al

postmodernităţii.

Proza optzecistă a demarat mai târziu şi s-a dezvoltat mai lent şi mai pluriform decât poezia. Totuşi, în 1983, când a apărut volumul colectiv care a dezvăluit dintr-odată coerenţa grupului optzecist de „desantişti”, erau deja vizibile liniile de forţă ale noilor prozatori. Dacă poeţii aceleiaşi generaţii s-au definit în opoziţie cu generaţiile moderniste ale anilor ’60 şi ’70, prozatorii au polemizat de la început, direct sau implicit, cu direcţia dominantă a prozei româneşti a anilor ’70, *recte* cu aşa-numitul „roman politic” sau „roman al obsedantului deceniu”. De la început, tinerii prozatori au arătat preferinţă pentru *proza scurtă*, atât din motive de strategie politico-editorială (ca şi în anii ’60, când au debutat N. Velea, Fănuş Neagu, Şt. Bănulescu, G. Bălăiţă etc., proza scurtă era privită cu mai puţină suspiciune de către cenzură decât romanul, pentru că, prin natura ei, ea prezenta aspecte particulare, fragmentare ale realităţii şi putea escamota astfel o judecată politică sau morală globală şi explicită a sistemului social, care nu ar fi putut fi decât una negativă), cât mai ales din motive estetice. Prozatorii desantişti nu se mai arată interesaţi, în general, de filosofia istoriei, nu mai teoretizează şi nu mai cred în „adevărul” faptelor. Dimpotrivă, în prozele lor proliferează o lume măruntă, marginală, extrem de concretă, aleasă din medii noi, făcute posibile de experienţa comunistă şi încă nemaiaccesate vreodată de prozatori. Şoferi de camioane, navetişti, coafeze, escroci.

CĂTRE POSTMODERNISM. GENERAŢIA ’80

studenţi, ţigani, locatari ai căminelor de nefamilişti, fiecare cu limbajul său (în priză directă) şi cu microhabitatul său social (surprins prin descripţii hiper-realiste) îşi vădesc în *proza*, desantiştilor umanitatea şi puterea de a rezista într-o epocă sumbră, mutilantă. Sordidul, cenuşiul cotidianului, lipsa totală de idealitate şi de orizont a lumii comuniste apar din această proză mai elocvent decât din orice analiză intelectualistă. Peste preocuparea de microtomie socială, proza desantistă (*i.e.* optzecistă) tipică suprapune o foarte sofisticată maşinărie textuală, în stare să decupeze, să monteze şi să torsioneze realitatea, să creeze bucle autoreferenţiale şi bifurcări narative, să

intervină la nivel infratextual (paginaţie, punctuaţie, rime, jocuri de cuvinte, citate şi parafraze), prozele devenind până la urmă experimente literare avansate, construite pe baza unei adevărate „inginerii textuale”. Această îmbinare inextricabilă de *hiper-realism social* şi de *sofisticare textuală* este cea mai limpede marcă a prozei optzeciste, care o apropie de ideologia literară a poeziei aceleiaşi generaţii sub semnul unei implicite *postmodernităţi*. Ca şi în cazul poeziei, acest model abstract nu este totuşi aplicabil tuturor prozatorilor în aceeaşi măsură. O mare sciziune, cu o linie de demarcaţie zigzagată şi cu influenţe reciproce deloc neglijabile însă desparte prozatorii înclinaţi mai curând spre primul termen al dualităţii (hiper) realism/ (me-ta) textualitate de cei mai degrabă preocupaţi de al doilea. La primul pol se află „realiştii” grupului optzecist, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, Alexandru Vlad, Nicolae Iliescu etc. Realismul lor, fără îndoială cel mai avansat teoretic din proza românească, fiind capabil de cea mai fină palpare a relaţiei sociale şi având cel mai amplu repertoriu al mediilor şi limbajelor, atinge însă numai sporadic adevărata postmodernitate. „Textualiştii” sunt Gh. Crăciun, Gh. Iova, Gh. Ene, Emil Paraschivoiu etc. Aşa cum am mai arătat, deşi unii dintre ei se revendică de la experienţe postmoderne foarte avansate – scriitorii cei mai preţuiţi de ei fiind

„Târgoviştemi” Radu Petrescu, M.H. Simionescu şi Costache Olăreanu –, poetica lor intelectualistă, gravă, filosofică *e*, mai curând tardo-modernistă, puternic marcată de structuralismul telquelist francez al anilor ’60 şi ’70. Cu adevărat interesanţi din punctul de vedere al acestui studiu sunt prozatorii optzecişti în cazul cărora cele două laturi sunt nu doar egal influente şi inseparabile, dar până la urmă indiscer-„nabile. Proza scurtă a lui Mircea Nedelciu (lider necontestat al prozei anilor ’80) este tipică din toate punctele de vedere pentru *proza*, grupului, inclusiv în privinţa ambiguităţii raportării la postmodernism. Ea realizează cel mai perfect echilibru de intelectualitate şi corporalitate din *proza* de azi. Caracterul ei experimental, aplecarea *sprepulp* (SF, melodramă, benzi desenate) şi

kitsch, naraţiunea virtuală cu multiple opţiuni, plăcerea ludică a povestirii sunt elemente tipic postmoderne! pe când excesul de teorie şi pretenţiile sociologice trimit către un model literar mai puţin actual. „Noii ficţionari": George Cuşnarencu, Ioan Groşan, Hanibal Stănciulescu, Ioan Mihai Cochinescu sau Ştefan Agopian, sunt prozatori imaginativi, mult mai apropiaţi decât ceilalţi de modelul prozei postmoderne americane, de *metafiction*, aşa cum se întâlneşte această trăsătură în opera lui John Barth, John Gardner, Robert Coover sau Raymond Federman. Ovid S. Crohmălniceanu a vorbit, în legătură cu proza lor, despre un „fantastic textual". Abolirea totală a criteriului verosimilităţii, răsucirea naraţiunii către ea însăşi, sentimentul caracterului scriptural al realităţii, ludicul şi satiricul prezent în opera lor fac din aceşti „ficţionari" adevăraţii postmoderni ai grupului optzecist, cărora li se vor adăuga în anii '90 alte nume importante. Pentru că trebuie arătat că, dacă poezia optzecistă a rămas în linii mari circumscrisă anilor '80, dovedindu-se incapabilă de înnoire şi de trecere cu scrieri semnificative în deceniul următor (în care se va afirma o nouă promoţie poetică), în schimb *o* direcţie marginală a prozei desantiste s-a dovedit viabilă şi reprezintă astăzi

evenimentul literar central al lumii româneşti. Este vorba de *roman*, adică tocmai de cenuşăreasa prozei optzeciste, mereu pusă în umbră de povestire. Totuşi tinerii prozatori au scris încă de la început şi romane, dar atât de diferite de norma romanului românesc postbelic, încât, ca şi în cazul târgoviştenilor Radu Petrescu şi mai ales Mircea Horia

Simionescu, cărţile lor au fost considerate nişte „ciudăţenii".

şi au fost ignorate sau minimalizate de critică. Romanele lui

„Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpieu* şi *Tratament fabulatoriu14*, au fost considerate mai slabe decât prozele sale scurte, transferându-se astfel la nivel axiologic o neputinţă de asimilare tipologică a unui nou tip de romani *Tangoul*

*Memoriei*de G. Cuşnarencu a fost aproape ignorat, deşi

(sau pentru că) jocul ficţional cu convenţiile prozastice şi

demistificarea demistificării ating aici dimensiunile celor mai bune scrieri ale lui Kurt Vonnegut Jr. Au mai scris romane în anii ’80 Bedros Horasangian (*Sala de aşteptare*™), Cristian Teodorescu (*Tainele inimei17*), Ioan Mihai

Cochinescu (*Ambasadorul*™), Sorin Preda (*Parţial* co/or 19

şi *Plus-minus o zi20*), Nicolae Iliescu (*Dus-întors21*). Nu toate se îndreaptă către postmodernitate, dar cele mai multe arată o dorinţă de depăşire a noilor convenţii ale prozei scurte optzeciste. Efortul comun al tinerilor prozatori în direcţia unor structuri narative ample, noi şi sofisticate culminează cu încercarea (rămasă până azi nepublicată) de elaborare, în cadrul cenaclului „Junimea”, a unui roman colectiv numit

13 Editura

14 Editura

15 Editura

16 Editura

17 Editura

18 Editura

19 Editura

20 Editura

21 Editura

Militară, Bucureşti, 1984.

Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

Albatros, Bucureşti, 1988.

Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Militară, Bucureşti, 1988.

Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Autobuzul de însurăţei. La scrierea sa au participat aproape toţi autorii cuprinşi în *Desant ’83*, scriind fiecare câte două capitole. Când îi venea rândul, fiecare autor primea, prin tragere la sorţi, numele personajelor principale şi secundare ce trebuiau să figureze în

capitolul său, locul acţiunii, precum şi alte coordonate importante. Rezulta o reţea polimorfă în care aleatoriul, hazardul şi improvizaţia aveau un rol esenţial, prin urmare o savuroasă scriere de atmosferă postmodernă. Acestui prim experiment de scriere colectivă îi este îndatorat primul roman optzecist apărut în anii ’90, *Femeia în roşu*[22], care rămâne până azi, alături poate doar de *Ingeniosul bine temperat* al lui M.H. Simionescu, cea mai importantă operă a postmodernismului românesc în proză. Aici, torsionarea ficţiune/realitate, reciclarea nenumăratelor modalităţi stilistice prin pastişă, parodie, citat, intertext, teoria senzaţionalului cu margmalitatea sa asumată: naraţiunea de aventuri, cea „cu gangsteri”, cea „decadentă” gen *Mitteleuropa*, cea cosmopolită, cea erotică, apoi subsolurile autoreferenţiale ale paginilor fac din istoria Anei din Comloş, devenită, la Chicago, amanta trădătoare a lui Dillinger, o construcţie masivă şi înşelătoare şi în acelaşi timp o panoplie de procedee postmoderne, asupra căreia voi reveni.

Ambasadorului lui Cochinescu şi *Femeii în roşu* h se alătură în anii ’90 alte romane cu o pronunţată propensiune spre postmodernitate, care, practic, schimbă paradigma romanului românesc. Câţiva optzecişti, câţiva reprezentanţi ai discutabilei „generaţii ’90”, ca şi câţiva necunoscuţi, unii de vârsta optzeciştilor, publică romane care, în afara paradigmei postmoderne, ar fi considerate „inclasabile”. Ele au derutat de altfel complet critica literară de întâmpinare. În orice caz, în faţa unor cărţi ca *Balamuc* de Caius Dobrescu, *Coaja lucrurilor sau Dansând cu jupuita* de Adrian Oţoiu (cunoscut în mediile optzeciste ca poet, sub

22 Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

numele de Adrian Sehelbe), *Patimile sfântului Tomaso D’Aquino* de Alex. Mihai Stoenescu, *Amantul colivăresei* de Radu Aldulescu, *Alexandru* de Ion Manolescu, *Ultimul hus* de George Cuşnarencu etc., în cazul cărora despărţirea de textualism pare a fi definitivă, putem afirma că trăim azi un nou moment al romanului, aflat sub semnul postmodernităţii. Modest în privinţa poeziei, care intră într-un con de

umbră din care nu va ieşi curând, ultimul deceniu al secolului şi mileniului nostru este dominat de roman.

Deşi zgomotul şi furia nu au lipsit, mai cu seamă la sfâr-situl anilor ’80, deşi conceptul, însoţit de manifeste şi liste, a fost fluturat prin reviste, uneori în numere triple ale acestora, deşi nu lipsesc activiştii, resursele şi spaţiile de publicare, existenţa unei generaţii „nouăzeciste” rămâne controversată. Fără îndoială că au apărut în ultimul deceniu tineri scriitori foarte talentaţi. O parte dintre ei au crescut în atmosfera grupurilor optzeciste, legaţi fiind de câţiva „maeştri spirituali” ai generaţiei precedente. Influenţa acestora şi a modului de a fi al optzeciştilor au fost atât de importante încât, chiar când „ucenicii” au simţit nevoia de autodefinire prin revoltă, ei au împrumutat „stilul” frondei optzeciste, uşor de recunoscut şi care dă insurgenţei generaţioniste a anilor ’90 un aer de ciudat *déjà vu*. Manifeste, liste, volume colective, antologii, concepte: totul este optzecist, şi istoria se repetă la un prea scurt interval de timp ca modelul iniţial să fi fost uitat. Pe de altă parte, reproşul fundamental adus scriitorilor imediat precedenţi este unul mai degrabă cantitativ: optzeciştii nu şi-au dus programul teoretic până la capăt, „au rămas la jumătatea drumului” în efortul de înnoire a poeziei (căci „nouăzecismul” este o mişcare mai cu seamă poetică, iarăşi la fel ca optzecismul). Acest fapt este incontestabil, şi poeţii cei mai tineri au făcut un efort admirabil pentru a împinge până la ultimele consecinţe teoretice proiectul optzecist iniţial, mai bine zis acea parte din el

considerată cea mai avansată teoretic: „coborârea poeziei în stradă”, transformarea ei într-o necesitate cotidiană, lipsită de orice ornamente şi orice emfază. Marea majoritate a poeziei anilor ’90 este de acest tip: prozaizantă, directă, biografistă până la „confundarea” cu existenţa reală a poetului. Din acest punct de vedere, ea nu este decât o prelungire mai pură a optzecismului, curăţată de reziduurile moderniste, neo-avangardiste şi neoexpresioniste ale acesteia. Cu toate acestea, poeţii care s-au impus cu adevărat nu împărtăşesc acest purism. Cristian Popescu, fără îndoială un poet adevărat, a fost mitizat

de colegii săi în stil Nichita Stănescu. El ar fi fost cel mai mare postmodern al ultimelor două decenii, şi de altfel singurul postmodern adevărat, pentru că s-a transformat pe sine şi familia sa, cu numele şi biografia reale, în personaje poetice, în realitate, aceasta este *singura* trăsătură postmodernă a poeziei lui Cristian Popescu, care rămâne în rest un vizionar de tip modernist cu irizaţii suprarealiste, perfect încadrabil (dar nu la vârf) optzeciştilor. Simona Popescu, poeta cea mai importantă a grupului braşovean care s-a individualizat prin volumul colectiv *Pauză de respiraţie* (în care mai au poeme Marius Oprea, Caius Dobrescu şi Andrei Bodiu), este şi cea care urmează cel mai îndeaproape spiritul postmodern. În volumele *Xilofonul sijuventus* biografismul asumat este la acelaşi nivel de eficienţă poetică şi naturaleţe ca în scrierile poeţilor germani din România, un model comun fiind opera poetică a lui Bertolt Brecht (din care este eliminat tezismul de stânga, ca şi în cazul opt-zeciştilor şi al generaţiei *Beat*, păstrându-se exclusiv forţa estetică). De asemenea, Frank O’Hara, cu experienţa aleatoriului, a stărilor şi gândurilor ceţoase, fugitive, „nesemnificative”, dar gândite „în stare de urgenţă”, este în toată poezia grupului braşovean (şi nu numai) o influenţă durabilă, Ioan Es. Pop, de exemplu, îşi înscrie poezia în acelaşi curent biografist. În schimb, o poetă impusă puternic în ultimii ani, Judith Meszaros, este, ca şi Cristian Popescu.

destul de aproape ca poetică de optzecişti, de data aceasta de neoexpresionismul etic şi metafizic ardelean (al unui Ion Mureşan, bunăoară). Prin urmare, continuă şi în ultima promoţie de poeţi aspectul hibrid al poeziei practicate, însă raportul dintre direcţia *soft* (ludică şi imaginativă) şi cea *bard* (prozaică şi biografistă) a postmodernismului noii poezii se schimbă puternic în favoarea celei din urmă. Este însă mai curând un raport statistic, nu foarte relevant în privinţa valorii propriu-zise a poeţilor respectivi (de altfel componenta axiologică propriu-zisă nu face obiectul studiului de faţă, care este unul de tipologii literare, decât în sensul că *toţi* autorii discutaţi au fost aleşi din capul locului dintre cei mai talentaţi scriitori ai fiecărei direcţii

estetice), în concluzie, dacă optzeciştii au fost, chiar dacă uneori inconsecvent, intuitiv, implicit, promotori autentici ai unei noi poezii şi, propriu-zis, *inventatori* ai postmodernismului românesc, scriitorii promoţiei următoare au fost doar beneficiarii acestei mari cotituri. Ei au colonizat teritoriile poetice nou descoperite şi au clarificat conceptele deja enunţate de predecesorii lor. Prin cei mai radicali dintre ei, nouăze-ciştii au purificat noua poezie până la un model standard, mai avansat estetic decât al optzeciştilor, dar mai sărac şi mai stereotip. O nouă criză a poeziei are loc în anii '90 datorită impunerii cu autoritate a acestui nou model unic, în mod paradoxal mai anti-elitist, dar mai puţin vandabil decât literatura optzeciştilor. „Nouăzeciştii" fac, prin urmare, o poezie *optzecistăm* toate trăsăturile ei, diferenţele ţinând de accente, şi nu de mutaţii semnificative. Ei sunt, de fapt, continuatori, în direcţia prozaizantă şi biografică, ai subiectivismului acestora.

Dezbaterea în jurul conceptului de postmodernism

Din toată această discuţie a putut rezulta limpede că, deşi structuri tipic postmoderne la nivelul viziunii şi tehnicii artistice au existat în literatura română, intuitiv sau implicit, cu mult înainte, abia de la jumătatea anilor '80 putem vorbi de o asumare conştientă a fenomenului postmodern de către critică şi de către scriitorii înşişi. La peste un deceniu de la declanşarea ei, discuţia în jurul acestui concept nu s-a încheiat încă, ceea ce dovedeşte importanţa sa în cultura română. Prima mare dezbatere a avut loc odată cu apariţia numărului special al revistei *Caiete critice* dedicat în întregime postmodernismului1, în a cărui primă secţiune un mare număr de personalităţi ale lumii culturale româneşti discutau aspectele teoretice şi de practică artistică ale fenomenului în literatură, muzică, arhitectură, filosofie, istorie etc., pentru ca, în secţiunea a doua, să fie traduse pentru prima oară în româneşte texte esenţiale ale câtorva dintre cei mai importanţi exponenţi ai postmodernismului mondial: John Barth, Gerald Graff, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan şi Guy Scarpetta. Urmând acest prim exemplu, mai toate revistele româneşti au preluat, cu argumente pro sau contra, dezbaterea, extinzând-o în

toate zonele ştiinţifice şi culturale imaginabile. Numere foarte consistente au dedicat fenomenului postmodern revista *Xenopoliana2* din Iaşi, în care istorici şi

1 *Caiete critice*, nr. 1 – 2/1986.

2 *Xenopoliana*, Buletinul Fundaţiei Academice „A.D. Xenopol” din Iaşi, tom II, 1994, nr. 1 – 4.

politologi au discutat tema „Postmodernism, postcomunism, postistorie”, ca şi *Euresis, cahiers roumains d'études littéraires**, sub sigla „Le postmodernisme dans la culture roumaine”. De asemenea, cursuri şi seminarii despre postmodernism au fost ţinute la multe facultăţi filologice, mai ales în Bucureşti, Cluj, Braşov şi Constanţa, şi, tot în cadru universitar, au avut loc colocvii şi dezbateri publice cu aceeaşi tematică. Publicarea unor traduceri de cărţi fundamentale (Lyotard, Vattimo, M. Călinescu, Toma Pavel, V. Nemoianu) şi a unor studii critice autohtone pe marginea conceptului de postmodernism (Radu Lupan4, Gheorghe Perian5, Andrei Cornea etc.) au alimentat discuţia, transformând-o în cea mai pasionantă dezbatere culturală a ultimului deceniu. La ea au participat practic toţi teoreticienii importanţi ai momentului şi o mare parte dintre artişti, din toate generaţiile şi toate zonele culturale, înainte de a trece la analiza acestei dezbateri, subliniez încă o dată că opţiunea pentru postmodernism (şi, implicit, pentru postmodernitate ca mod de existenţă care-l face posibil) nu se reduce doar la asumarea unui model cultural, ci reprezintă o angajare existenţială, politică, morală şi filosofică într-o lume a democraţiei liberale şi a societăţii civile, cu tot corolarul ei de caracteristici: toleranţă, drepturi ale omului, pluralism cultural, civism etc. Este cu neputinţă acceptarea, fie şi doar la nivel cultural sau literar, a atitudinii postmoderne de către un adept al naţionalismului, tribalismului, şovinismului sau discriminării minorităţilor naţionale, rasiale, sexuale etc.

Un foarte interesant articol care discută cariera conceptului de postmodernism în cultura română îi aparţine Magdei Cârneci. „The Debate Around Postmodernism în România

3 *Euresis, cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1 – 2, 1995.

4 *Moderni și postmoderni*, Editura Cartea Românească, București, 1988.

5 *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

in the 1980's", scris în 1994, a fost publicat mai întâi în revista *România literară*, nr. 13/1994 sub titlul „Despre postmodernism în Europa de Est" și reluat în *Euresis*, nr. 1 – 2/1995, pentru a fi apoi retipărit în volumul *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism6*. Articolul surprinde cu acuitate polarizarea intelectualității românești față de conceptul de postmodernism în funcție de apartenența la diverse generații și grupuri literare, de interese ideologice și strategice, de cultură teoretică și de informare. Deși poeta discută situația acestui concept doar până în 1990 (ea crede că dezbaterea se încheie în 1988), panorama prezentată mi se pare verosimilă și valabilă și pentru deceniul următor, așa încât o voi urma în liniile ei esențiale, augmentând-o cu exemple concrete ale aderenței, rezervelor sau neaderenței la concept a oamenilor de cultură din România de azi.

Postmodernismul, afirmă Magda Cârneci, a fost receptat în Europa de Est nu într-un mod genuin, ca orice nou concept sau curent literar, ci mai ales ca un instrument ideologic, de opoziție, fie și pasivă, „evazionistă", față de realitatea politico-socială a comunismului: „The interest for postmodernism in these small European countries should/could reprezent rather a way of a mental and artistic surpassing of the local difficult socio-political conditions, it was a subtle symptom of a diffuse premonition of change". 7 La întrebarea „how was it possible to exist a public cultural debate around postmodernism, vividly displayed over several years, in the eaștern European country with the most restrictive and dictatorial communist regime, în Ceaușescu's România of the 1980's?" 8, autoarea găsește un răspuns în pătrunderea graduală a termenului în conștiința oamenilor de cultură: termenul e semnalat în presa culturală începând din 1980, e

6 Editura Litera, Bucureşti, 1996.

7 Magda Cârneci, *Arta anilor ’80. Texte despre postmodernism*, Editura Litera, Bucureşti, 1996. *Ibid*., *p*. *21*.

folosit de tinerii scriitori în 1983 – 1984, în 1984 – 1985 apar primele traduceri ale textelor fundamentale postmoderne în reviste, pentru ca abia în 1986, odată cu apariţia faimosului număr tematic din *Caiete critice*, conceptul să devină „fierbinte” şi să suscite dezbateri pasionate. Paradoxal deci, una dintre cele mai avansate discuţii din cultura română, prima după decenii întregi de lipsă de interes teoretic, va fi purtată în cei mai negri ani ai ceauşismului, când aparent întreaga viaţă naţională era cuprinsă de îngheţ. Cu toate acestea, oricare ar fi explicaţia acestui „miracol” (iar eu am încercat mai devreme să schiţez câteva explicaţii), este un fapt că, exact în acei ani de dinaintea prăbuşirii sistemului, „the issue of postmodernism became the most serious and important debate in the Romanian culture of the post-war period” 9. Două tipuri de reacţie sau de atitudine favorabile conceptului de postmodernism sunt evidenţiate în studiul Magdei Cârneci. Primul este caracteristic generaţiei culturale care a eclozat în jurul anului 1960 şi care tinde să înţeleagă postmodernismul mai curând ca o „continuare”, o „completare”, poate chiar o „încoronare” a modernismului, accentuând mai curând elementele de asemănare decât distanţa teoretică dintre cele două concepte. Fireşte, consecinţa este că, valorificând pozitiv postmodernismul, aceşti autori, între care câţiva dintre cei mai importanţi esteticieni şi critici ai generaţiilor mai vârstnice, au tins să-l „extindă” către arta anilor ’60, cu rezultate mergând de la plauzibil la absurd. „For this reason” – adaugă autoarea studiului – „they grave a «soft» version and a «weak» meaning to the issue”. 10

Caracteristică pentru generaţia sa este atitudinea criticului Eugen Simion din perioada în care acesta descoperea cu entuziasm generaţia optzecistă şi-şi punea mari speranţe în ea (după 1989, din motive mai cu seamă de orientare politică, acest interes i s-a diminuat simţitor). Capitolul din *Scriitori*

„P. 121.10 *Ibid*., P. 123.

români de azi, IV11, dedicat generaţiei ’80 şi intitulat „Momentul ’80. Poezia postmodernă”, afirmă deschis că antologiile optzeciste „exprimă programatic poezia de tip biografic, un nou pact cu realul, o poezie recuperatoare, ironică, pe scurt *poezia postmodernista u*. Poezia acestei generaţii „este ludică, ironică, respinge intoleranţa, emfaza poetului modernist; poetul postmodern militează pentru o mai mare îngăduinţă în lumea spiritului şi în lumea socială; este, cu adevărat, pluralist şi gândeşte *omul poetic* în alt chip decât înaintaşii săi modernişti: un om realist, democrat, tolerant, cât mai puţin retoric” 13, în acelaşi timp însă, intuind că noul concept critic ar putea crea o tensiune de ideologie literară între propria sa generaţie şi tinerii scriitori, criticul neagă „emfaza poetului modernist” în cazul celor mai importanţi autori şaizecişti, care ar fi, de fapt, măcar parţial postmoderm: „ne dăm seama azi că poeţii *generaţiei ’60* sunt cu un picior în câmpul modernităţii şi cu altul în afara lui. Manierismul lui Nichita Stănescu [...] nu reprezintă, oare, o atitudine postmodernă în poezia românească? Dar barochismul (*onirismul estetic*) al lui Leonid Dimov? Şi ce semnificaţie poate să aibă ironia metafizică a lui Sorescu [...] dacă nu o depăşire a modernităţii în sensul unei noi sinteze lirice?” 14 Definit prin „o etică şi o estetică *a seducţiei*, *a jocului şi a impurităţii*” *15*, postmodernismul este, în viziunea lui Eugen Simion (care urmează aici viziunea lui Guy Scarpetta), un fel de modernism fără transcendenţă, foarte asemănător manierismului şi barocului, adică un postmodernism *soft*, un postmodernism fără postmodernitate. Din punct de vedere etic, postmodernismul ar fi un fel de nou umanism, construit pe mitul unei (imposibile, de fapt) *întoarceri*: „Promisiunea de a se

11 Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989. *n Ibid*., *p*. 467.

13 *Ibid*., p. 473.

14 *Caiete critice*, nr. 1 – 2/1986, p. 8.

15 *Ibid*., p. 7.

Întoarce, cu o conştiinţă mai lucidă şi mai înţelegătoare, la ceea ce un romancier de azi numeşte «codul existenţial al omului» şi de a da o imagine unitară şi verosimilă a omului «uitat» în haosul fiinţei lui şi uitat în haosul unei istorii iraţionale”. 16 Proza optzecistă ar fi şi ea esenţialmente postmodernă, dar mai ales prin componenta ei *textualistă*, pe care criticul, iniţiat în mişcările de idei ale culturii franceze a anilor ’60 şi ’70, o înţelege mai bine: „Ce înseamnă, în fond, *textualismul*-un mod, întâi, de a organiza povestirea sau romanul; trecerea de la proza auctorială la proza autoreflexivă; predilecţia pentru fragment şi o nouă relaţie cu cititorul [...]. Pe scurt, *textualismul* este o formă a postmodernismului în *proza* românească”. 17 în realitate, aşa cum am arătat mai devreme, textualismul este, în proza românească din ultimii douăzeci de ani, mai curând o componentă tardo-modernistă, manifestată în practica literară mai ales la nivel micro-textual şi având în comun cu adevăratul postmodernism doar tendinţa către experimentul lingvistic şi către imanenţa actului scriiturii. Din acest punct de vedere există, într-adevăr, similitudini între câţiva noi romancieri şi poeţi francezi (Sollers, Queneau, Ricardou, Denis Roche), unii „postmoderni” americani (Federman, Sukenik, Walter Abish şi grupul poetic de la revista *L = A = N = G = U = A = G = E*) şi „textualiştii” optzecişti. Toţi sunt înclinaţi către teoretizare uneori foarte sofisticată în domeniul textual, în detrimentul naraţiunii clasice, aşa încât scrierile lor sunt destinate de cele mai multe ori unui public universitar. Caracterul evident elitist al acestor căutări le dezvăluie ca manifestări de *neoavangardă*. Un alt exemplu de înţelegere în acest sens a fenomenului literar postmodern sunt paginile pe care criticul Nicolae Manolescu i le dedică în cartea sa *Despre poezie*™. Postmodernismul.

H Ibid., *p. 9*.

17 *Scriitori români de azi, IV*, p. 476.

18 Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

pentru criticul *României literare*, este un fel de modernism mai tolerant şi, prin urmare, mai eclectic: „poezia postmodernă îşi

împrumută criteriul poeticului din aceea modernă, cu deosebirea că se arată mult mai îngăduitoare în preferinţele şi în idiosincraziile ei. Epoca postmodernă nu inventează cu adevărat o nouă poezie, aşa cum inventase epoca modernă [...] Atitudinea caracteristică este acum una recuperatoare [...]. Postmodernul are un punct de vedere istoric care lipsea modernului...” 19 Nimic, prin urmare, despre cealaltă faţă a postmodernismului poetic, cea biografică, realistă, orală şi prozaizantă, pe care criticul avusese, de altfel, ocazia s-o observe în cenaclul pe care-l condusese până în 1983: „Privind astfel fenomenul postmodern, nu pot accepta ideea, care circulă mai ales în articolele criticilor tineri de astăzi, că linia de demarcaţie între modernitate şi postmodernitate desparte, în poezia românească, generaţia ’80 de generaţia ’60. Chiar dacă generaţia ’60 n-a folosit niciodată termenul [...], contribuţia celei dintâi la postmodernitate este considerabilă”. 20 Mai mult, supralicitează criticul, „întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conştient sau nu, o poezie postmodernă” 21. Dacă versiunea „tolerantă” a postmodernismului este un fel de modernism, în schimb faţa „activistă”, histrionică (şi, în mod ciudat, încă „lirică” şi elitistă după părerea criticului) este atribuită de el avangardei: „Dacă, de pildă, moderniştii au redus poezia la o expresie aproape pură (poezia pură e opera lor), în care nu mai e loc pentru limba scrisă a culturii, avangardiştii au înlăturat practic toate frontierele din calea expresivităţii: care, din punctul lor de vedere, trebuia să fie şocantă, nu pură, aşa încât i se îngăduie (i se recomandă) să utilizeze cât mai multe din registrele limbii şi din stilurile ei, oralitatea şi scrisul, jargonul şi argoul, limbajul publicitar al reclamei şi

„*Ibid*., p. *224*.

20 *Ibid*.

21 *Caiete critice*, nr. cât., p. 55.

1 fisului, exprimările standardizate şi chiar acelea non-ver-b ale ale desenului, graficii sau geometriei [...]. Dacă nu mai observăm democraţia de odinioară din poezie, unde nu exista specie dominantă, nu suntem nici în situaţia totalitarismului liric modernist.

Postmodernismul e oligarhic şi tolerant Menţine ca esenţială orientarea lirică, expresia intuitivă şi fantezistă, dar n-are cultul purităţii sângelui poetic, ca modernismul. Nu e, de aceea, atât de elitist şi de dificil. Coboară în stradă, merge la manifestaţie. Este făţiş, nu secret, este agresiv, persuasiv, primitiv, nu retractil, muzical, esoteric, enigmatic. E, în acelaşi timp, ironic, histrionic, ludic şi asianic. Modernismul era fundamental «serios», aticist, se juca rar, nu iubea înscenările, căci nu iubea dialogul, ci numai monologul, confesia. În fine, intertextul şi toate formele jocului cu litera (tura) sunt avangardiste". 22 Prin urmare, pentru Nicolae Manolescu postmodernismul nu este nici pe departe o nouă literatură, şi nici măcar un nou curent literar bine delimitat. Observând corect cele două tendinţe principale din interiorul postmodernismului românesc (dar luându-şi precauţia să afirme că postmodernismul „nu este antimodernist, nici antiavangardist" 23), Manolescu îl „sparge" pe acesta în două subcurente, situându-l pe unul în descendenţa modernismului, iar pe celălalt în cea a avangardei. În acest fel, pentru critic, postmodernismul, de fapt, *dispare* ca problematică, el identificându-se, pur şi simplu, cu poezia contemporană.

Aceeaşi viziune *soft* a postmodernităţii e împărtăşită şi de un gânditor ca Andrei Pleşu, a cărui atitudine în această privinţă e cât se poate de tipică pentru *estabilisbmentul* intelectualităţii româneşti de azi. Formal, criticul acceptă că „A fi contemporan înseamnă, la această oră, a fi post-modern" 24. Postmodernismul însă nu e o nouă lume, ci un nou mod de

22 *Despre poezie*, pp. 106 – 107.

23 *Caiete critice*, nr. cât., p. 55.

24 Andrei Pleşu, „Inevitabilul postmodern", în *Caiete critice*, nr. cât., p. 47.

a privi… modernitatea, excizându-i, totodată, obositoarea goană după noutate: „Iar a fi post-modern […] e a-ţi recâş-tiga, dinaintea modernităţii, *obiectivitatea*. Nu a fi anti-mo-dern. Dar a depăşi fanatismul modernului, a sta, în sfârşit, locului, renunţând la hărţuiala

perpetuă a unei înnoiri obligatorii”. 25 Noul curent nu e de dorit, e doar „inevitabil”, repulsia criticului faţă de el convertindu-se în acţiuni aproape magice de eufemizare. Nu e, de fapt, nimic nou sub soare, ci doar o reiterare a vechiului asianism ce se mai manifestase cândva în manierism şi baroc. Postmodermi „sunt, mai curând, *alexandrinii* sensibilităţii moderne” 26, autori ai unei dubioase acţiuni persuasive: „Pentru artistul post-modern, problema nu e a educa publicul printr-o sermonizantă severitate, ci *a-l seduce*”. *27* în definitiv, postmodernismul se reduce pentru autorul articolului la „excesul seducţiei” văzut ca urmare legitimă (dar ineficientă) a „excesului însingurării” 28 din arta modernistă, ambele condamnabile în măsura în care umbresc „vigoarea ascendentă a ideii”, singura dimensiune la care criticul pare sensibil. Cum nici măcar modernismul, ale cărui afinităţi cu metafizica sunt cunoscute, nu i se pare lui Andrei Pleşu destul de filosofic, e de la sine înţeles că, deşi inevitabil, postmodernismul nu poate fi, nici pe departe, arta mult aşteptată. Aceasta, „arta mare”, „este, întotdeauna, expresia unei *conştiinţe siderale a lumii*. În consecinţă, nu spiritul practic şi nu surescitarea imaginaţiei sunt «calificările» reale ale artistului, ci tocmai *sideralitatea*, înţelegerea lumii ca loc de promenadă al unei metalumi” 29. O asemenea exigenţă, fireşte, aproape că exclude cu totul arta din viaţa spiritului uman, idee comună astăzi între intelectualii români de descendenţă noichistă, oricât de liberali pot apărea.

25 *Ibid*., p. 47.

26 *Ibid*.

27 Ibid., *p*. 50.

28 *Ibid*.

29 *Ibid*., p. 51.

Postmodernismul cade şi el la acest examen, odată cu modernismul, într-o apocalipsă a modernităţii: „post-modernismul, care, spre deosebire de «modernism», recuperează dimensiunea istorică a artei şi se reîntâlneşte cu natura, rămâne ca şi modernismul – străin de «sideralitate», sau locuit numai de aspiraţia ei vagă”. 30

O sceptică este şi Monica Spiridon, cercetătoare informată în domeniul teoriei literare, aparţinând, ca atitudine faţă de problemele literaturii, „no man's land"-ului anilor '70 dar înclinată, ca aproape toată promoţia sa, mai curând spre generaţia precedentă decât spre optzecism. La fel ca unii dintre criticii mai vârstnici la care m-am referit, Monica Spiridon sublimează în ironie şi sarcasm teama în faţa provocării postmoderne. Postmodernismului i se neagă de la bun început existenţa „reală" (la fel de reală ca a avangardei sau a modernismului): nu este vorba, la urma urmelor, decât despre un *mit cultural*: „Postmodernismul – care tulbură pe unii şi irită pe alţii – va putea să intre în dicţionare şi în anale, ca un veritabil MIT CULTURAL de sfârşit de mileniu". 31 Astfel eufemizat, el pare mai puţin capabil să discrediteze „arta mare", pe care o provoacă printr-o democraţie bună oriunde în afara spaţiului artistic: „Pluralist, tolerant şi eclectic, postmodernistul tinde să întoarcă pe dos negativismul monist pe care îl prizase modernismul. Dar poţi să «negi negativismul» fără să cazi în acceptarea fără discriminare: arta «consolatoare», duminicală, consumul, pe care le respinge cu îndreptăţire şi oroare avangarda?" 32 De ce pluralism ar însemna neapărat acceptarea *tuturor* felurilor de artă, de ce toleranţă ar însemna „anything goes", iar eclectism – amestec lipsit de discernământ autoarea articolului nu ne spune. Avem aici, de fapt, un punct de

30 *Ibid*.

11 Monica Spiridon, „Mitul ieşirii din criză", în *Caiete critice*, nr. cât., p. 78.

32 *Ibid*., p. 86.

vedere conservator, care împărtăşeşte din plin oroarea pe care avangardele ar avea-o pentru arta de consum. Genurile marginale, reciclate de autori postmoderni ca Márquez (subiectul *Dragostei în vreme de holeră* este unul accentuat melodramatic, de *telenovela* sud-americană), Llosa (în *Mătuşa Julia şi condeierul* kitsch-ul serialelor radiofonice este dilatat până la monstruozitate), Eco (*Numele trandafirului* este *un policier* metafizic), Kurt Vonnegut Jr., obsedat de

SF şi, de altfel, de mai toţi romancierii americani, mereu în căutare de domenii încă neexplorate, dispreţuite de cultura elitistă a modernismului, sunt enumerate repulsiv de Monica Spiridon, care împărtăşeşte teama atavică a aristocraţiei în faţa năvălirii „neamurilor proaste" în salon, la ora ceaiului: „Istorisirile de aventuri şi neosentimentalismul domestic [...]; metaficţiunea; pornografia simbolică, literatura în argou şi metafizica poliţistă; SF-ul şi neorealismul fotografic; mitologia livrescă, genul autobiografic în toate formulele, onirismul şi fantezia filosofică ş.a.m.d. – toate acestea încap, fără mofturi, sub genericul Postmodernismului [...]. Dacă aşa stau într-adevăr lucrurile, nu ne miră îngrijorarea acelora care ameninţă că Postmodernismul va deveni o «revoluţie fără model», iar heteroglosia şi eclectismul creaţiei au să sfârşească în... *babilonie* „De altfel, în spaţiul românesc postmodernismul lipseşte cu desăvârşire: „Nu cred că avem o literatură postmodernistă şi cu atât mai puţin o «generaţie» de autori postmoderni (să nu se supere tinerii scriitori din anii '80)" 34, ceea ce nu-l împiedică să fie sublim în opera unui autor... şaizecist: la Marin Sorescu „există mai mult ca oriunde o deschidere spre spiritul *paradoxal şi întors* al Postmodernismului"! Câţiva ani mai târziu, într-un articol care trece în revistă câteva puncte de vedere esenţiale în privinţa acestui fenomen cultural, tonul autoarei se linişteşte şi atitudinea sa devine mai tolerantă, însă impresia de

33 *Ibid*., pp. 89 – 90. „*Ibid*., *p*. 91.

Incomprehensiune rămâne la fel de puternică. Autoarea vi în continuare la soluţii simple, necontradictorii, la

Std-Z-d a-„i – provocările lumii artistice de azi, a cărei enorma mtricare refuză să o observe: „postmodernism covers an area of cultural facts impossible to master with the use of a single reference system". 35 Indeterminarea şi perspectivismul specifice acestui curent artistic o fac pe autoare să revină mereu şi mereu la principala acuzaţie adusă postmodernismului (e drept, mai ales de către cei neavizaţi, dar iată că nici lectura unui vraf de cărţi nu te scuteşte neapărat de neînţelegere), şi anume că sub acest nume se poate

ascunde *orice*: „Today, postmodernism means *Everything* – an antiphrastic variant of *Nothing*”. *36* Monica Spiridon are însă dreptate când afirmă că „postmodernism is first and foremos t *a particular way ofseeing*. It resides in the lens we see it through and its only touchable reality is to be found in the very studies on postmodernism” 37. Cu adaosul că *toate* fenomenele lumii reale au exact aceeaşi realitate…

Mai moderat este în discutarea conceptului Livius Ciocârlie, fără-ndoială un mai bun cunoscător al fenomenului literar contemporan. Ca mulţi dintre criticii deja menţionaţi, şi el trăieşte sentimentul „că epoca modernă s-a încheiat” 38 şi că postmodernismul „e un spirit nou, atât în continuitate, cât şi în restabilirea unor valori” 39. Dar tocmai această frază arată că se imaginează un postmodernism retractil, cuminte, respectuos cu valorile trecutului. Aceeaşi variantă „soft” este deci preferată şi de criticul timişorean. În privinţa literaturii tinere, el o situează corect în opoziţie cu modernismul generaţiei anterioare, dar calităţile tinerilor autori (şi care sunt, în acelaşi

35 Monica Spiridon, „Postmodernism Is Elsewhere”, în *Euresis*, nr. cât., p. 78.

36 *Ibid*., p. 77.

37 *Ibid*., p. 83.

Livius Ciocârlie, „Presupuneri despre postmodernism”, în *Caiete critice*, *nr*. cât., p. 13.39 *Ibid*., p. 15.

timp, trăsături ale postmodernităţii) i se par un „pericol”, presupoziţia criticului fiind că aceste calităţi nu sunt suficiente pentru crearea unei „arte mari”, etalonul etern al intelectualilor din generaţiile mai vârstnice: „În răspărul acestui roman devitalizat s-a produs recrudescenţa prozei scurte. Renunţând la cadrele fixe ale realului şi la problemele lui nevralgice, autorii ei pot să pară cantonaţi într-o lume mică şi lipsită de sens. Pericolul lor este să fie prea mulţumiţi de înţelegerea teoretică a literaturii, de mintea lor vie, urechea bună şi ochii foarte atenţi”. 40

Afirmaţia globală a lui Nicolae Manolescu că literatura Tte după 1960 este în întregime postmodernă se regăseşte, de data aceasta *en*

detail, într-un articol al lui Marcel Cornis-Pope41 în care criticul american citează nu mai puţin de cincizeci şi trei de nume de autori contemporani care ar fi postmoderni, între care scriitori din toate generaţiile active şi care nu au, de multe ori, nimic în comun: Ioan Bucluca, Monica Spiridon, Radu G. Ţeposu, Mircea Mihăieş, Vasile Popovici, Christian Moraru, Ioan Holban, Doina Uricariu, M.H. Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Ştefan Bănulescu, Mircea Ciobanu, Sorin Titel, Constantin Ţoiu, George Bălăiţă, Ion Mircea, Adrian Popescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Ileana Mălăncioiu, Daniela Crăsnaru, Dorin Tudoran, Mircea Nedelciu, Gabriela Adameşteanu, Ioan Groşan, Sorin Preda, Gh. Crăciun, Constantin Stan, Daniel Vighi, Mircea Dinescu, Mircea Cărtărescu, Florin laru, Matei Vişniec, Nichita Danilov, Angela Marinescu, Petru Romoşan, Ion Mureşan, Marta Petreu, Denisa Comănescu, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleşu, Sorin Vieru, DanSilviu Boierescu, Teodor Bacoński, Vlad *id*., p. 17.

41 Marcel Cornis-Pope, „From Aesthetic «Resistance» to Cultural Reformation: Postmodern Dialogics în Eastern Europe before and after 1989", în *Euresis*, nr. cât., pp. 137 şi urm.

Niculescu etc. în felul acesta se acreditează ideea că „totul e postmodern", iar discuţia teoretică devine inutilă.

Oarecum paradoxal42, criticul Ovid S. Crohmălniceanu este mai bine orientat în aprecierea celei mai noi literaturi româneşti, deşi este mai în vârstă decât cei citaţi până acum. Lui îi datorăm una dintre cele mai reuşite expresii definind dificultăţile abordării postmodernismului de către critica românească: acesta „e monstrul de la Loch Ness al criticii contemporane, tot mai mulţi inşi declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfăţişări descripţii absolut diferite" 43. Spre deosebire de Eugen Simion sau de Marin Mincu, el a văzut bine originea textualismului optzecist şi i-a înţeles atât punctele de interes (mai ales teoretice), cât şi sterilitatea. Postmodernismul prozei desantiste nu poate fi redus la textualism, dimpotrivă, el este un fenomen literar „pozitiv", care se raportează prin negaţie la

„pseudoavangarda formalistă care face de câteva decenii ravagii pe malul stâng al Senei sub felurite denumiri, «nouveau roman», «telquelism», «destrucţionism»” 44. Desantiştii patronaţi de critic sunt, în majoritatea lor, departe de acest „terorism intelectual formalist şi abstracţionist” 45, rămânând mai apropiaţi de ceea ce aproape toţi criticii mai vârstmci definesc (intuitiv, în lipsa unor mijloace mai adecvate) drept „plăcerea textului”: „Toţi recuperează ironic tradiţia, sunt plini de inventivitate, ludici.

42 Dar nu inexplicabil: mentorul „Junimii” bucureştene optzeciste a avut de făcut faţă, de-a lungul anilor, unor interminabile discuţii teoretice între prozatorii acestui cenaclu, lucru care se întâmpla mai puţin la „Cenaclul de luni”, unde practica literară prevala. Pe de altă parte, criticul este departe de a fi, prin formaţie, un „călinescian” – de fapt, lovinescian – asemenea celor doi citaţi mai sus, aşa încât influenţa modernismului asupra sa a fost mult mai redusă.

Ov. S. Crohmălniceanu, „Postmodernism: ce se spune şi ce nu”, în *Caiete critice*, nr. cât., p. 10.

„P. 10.

„P. 11.

cultivă anti-iluzionismul realist [...], exercită o acţiune de recâştigare a publicului prin *seducere*”. *46* Definiţi astfel, tinerii prozatori sunt apropiaţi noilor ficţionari americani. Crohmălmceanu observă şi opoziţia esenţială dintre proza scurtă desantistă şi romanul anilor ’70, care îmbina în mod ciudat modernismul expresiei (la Ivasiuc, Breban, Bălăiţă sau D.R. Popescu) cu documentarismul istorico-sociologizant al conţinutului: „Notele postmodernismului se pot distinge, totuşi, în proza tinerilor, «desantiştii», dar şi Adina Keneres, Ioan Groşan, Ştefan Agopian ş.a., apărute însă ca o reacţie la obsesia documentaristă foarte pronunţată a romanului nostru din ultima vreme, împotriva ambiţiei sale de a se substitui istoriei mai recente sunt reactivate ficţiunea, construcţia, vocea auctorială [...]. «Textualismul», în înţelesul lui programatic, luat drept principiu sacrosanct şi tratat fără humor, e moştenirea «telquelistă»”. 47

De departe cel mai informat dintre criticii generaţiei şaize-ciste în privinţa teoriei literare postmoderne este Mircea Martin, care, în eseul „En guise d'introduction: D'un post-modernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernite" 48, arată adevăratele dimensiuni ale fenomenului. „Le modernisme est donc une partie du postmodernisme" 49, afirmă tranşant criticul, care deplasează ferm centrul de greutate al postmodernismului teoretic, ideologic şi de practică literară către generaţia anilor '80. Deşi congener cu Eugen Simion sau cu Nicolae Manolescu, Mircea Martin nu cade în capcana folosirii termenului *depostmo-dernism* cu o conotaţie axiologică şi rezistă, prin urmare, tentaţiei de a-l extinde pentru acoperirea strategică a generaţiei '60: „Les jeunes auteurs des armées '60 se sont battus pour la restauration des droits à l'imagination, à la metaphore

Ibid. – *p*. 10.

47 *Ibid*., p. 12.

48 Apărut în *Euresis*, nr. cât., p. 3.

49 *Ibid*., p. 5.

r à la fiction, pour la reconnaissance de la specificite et de a gratuite esthétiques, en general, mais les formes cu'ils revivalent et recreaient appartenaient deja au modernisme" 50; l'action de recuperation de la generation des armées '60 n-a rien d'une attitude postmoderniste; c'est plutot le retour a une relative normalite". 51 Modernismul şaizeciştilor nu mai este privit ca o retardare ruşinoasă şi nu are nimic de-a face cu valoarea poeziei lui Nichita Stănescu şi a congenerilor săi. Este un fapt care ţine de o cartografie poetică, de o tipologie literară. Deşi între 1960 şi 1980 au existat tendinţe divergente (şi criticul citează ca scriitori anti (sau ne-jmodernişti pe Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, M.H. Simionescu şi „Şcoala de la Târgovişte", M. Sorescu, E. Brumam, V. Mazilescu, D. Ţepeneag etc.), până în 1980 tendinţa principală a literaturii române a fost *modernismul*. Generaţia '80 este cea care va declanşa, conştient, dezbaterea în jurul postmodernismului şi se va angaja într-o practică literară programatic postmodernă: „Ce qui est sur, c'est que, dans la

littérature roumaine, l'afirmation du postmodernisme coincide avec l'afirmation de la generation des armées '80. Que le postmodernisme alt ete discute et aceredite en Roumanie, îi le doit à la contribution artistique et theorique des quatre-vingtards”. 52 „Ce n'est que chez les auteurs de la generation des quatre-vingtards que l'on trouvera une conscience postmoderniste; ils ont meme uti-lise l'engrenage ideologique et methodologique du postmodernisme pour l'opposer aux inerţies modernistes de leur confrères plus âges. La dispute Postmodernisme/Modernisme prend chez nous allure de lutte pour le «pouvoir» entre la generation des armées '80 et celle des armées '60”. 53 Acest caracter ideologic al postmodernismului optzecist, care

50 *Ibid*., p. 11.

51 *Ibid*., p. 13.

52 *Ibid*., p. 12.

53 *Ibid*.

Îl arată ca pe un element activ al schimbării în plan cultural, este dublat de un spirit de frondă, ale cărui origini sunt depistate corect de Mircea Martin în influenţa mişcărilor de la sfârşitul anilor '60 din Statele Unite şi Europa vestică: *hippy*, *Beat Generation*, *Flower-power*, *New Age* etc.: „Le modele lointain qui fascinait les jeunes écrivams à l'époque était celui de la littérature *underground* et de la *contre-cul-ture*. Le postmodernisme était la une fois de plus avec son offre”. 54 întregul eseu al criticului dovedeşte că nu există un determinism îngust al apartenenţei la o generaţie sau alta: buna priză la o problematică de actualitate este, până la urmă, o chestiune de informare.

Prin urmare, cu excepţiile arătate, generaţia critică a anilor '60 rămâne solidară cu sistemul de valori instituit de ea însăşi, şi care e un sistem (neo) modermst. Discursul ei teoretic în privinţa postmodernismului arată efortul de a asimila o noutate teoretică „la modă”, fără un real apetit în privinţa literaturii postmoderne propriu-zise. Niciuna dintre adevăratele premise filosofice ale acesteia: nihilismul constructiv, dispariţia metafizicii, sentimentul de irealizare,

sfârşitul istoricităţii, perspectivismul şi indeterminarea, nu este cu adevărat pusă în lumină, ele fiind substituite cu câteva trăsături estetice de suprafaţă – familiare din „categoriile negative” ale lui Friedrich – asemănătoare omoloagelor lor din modernism şi neoavangarde (dar… *non est idem şi duo dicunt idem*\): ironia, umorul, plăcerea textului etc. De fapt, în imposibilitatea recunoaşterii*algoritm ului* postmodern, criticii şaizecişti privesc textele cele mai avansate teoretic din literatura contemporană ca pe nişte produse eclectice, ambigue estetic, a căror valorizare este dificilă. Frustrarea în faţa lor arată că, de fapt, esenţială este *atitudinea* existenţială şi estetică a criticului. Fără o schimbare de atitudine filosofică faţă de realitate şi estetică faţă de obiectul de artă, poemul sau

mânui postmodern vor rămâne întotdeauna, în ciuda bunăvoinţei şi deschiderii criticului, doar pe jumătate înţelese. Dacă atitudinea generaţiei mai vârstnice de critici (am citat doar câteva exemple semnificative) faţă de fenomenul postmodern este una care accentuează *continuitatea* cu trecutul şi caracterul *soft* al schimbării – văzută doar ca o deplasare de accente –, viziunea criticilor optzecişti (de asemenea universitari în marea lor majoritate) tinde să marcheze *ruptura* faţă de modelele teoretice anterioare. Postmodernismul este, pentru cei mai mulţi dintre ei, o adevărată schimbare de paradigmă culturală, semn al intrării într-o nouă lume, lumea postmodernă. Este versiunea *hard* a teoriei literare postmoderne în spaţiul românesc, versiune care, deşi neconfirmată încă pe deplin de practica artistică (în general mult mai puţin coerentă decât modelele teoretice), tinde să se impună, în această perspectivă, scrie Magda Cârneci în continuarea articolului menţionat, postmodernismul presupune „the refusal of the «high», pure, abstract modernist forms; a new opening toward the surrounding reality, toward the «authenticity» of the real human person; the strive to regain and express all the levels (biological, biographical, sexual, social, cultural, spiritual, etc.) of the human existence; a new «realistic» style afirming the democratization of the artistic language; but at the same time an appropri-ation of a large

cultural storage of styles, themes and tech-niques, taken from the national and internaţional tradition, utilised în an ecclectic manner" 55. Ca trăsături ale noii arte postmoderne, autoarea menţionează: „narrativism and multistylism în poetry, biographism and irony în criticism, textualism and intertextuality in prose, savage figurativism and neo-expresionism in the visual arts" 56. Sinteza celor două mari zone ale postmodernismului literar în spaţiul

54 *Ibid*., p. 9.

55 Magda Cârneci, op. cit., p. 123.

56 *Ibid*., p. 124.

românesc, cea imaginativă, ficţională şi pluriculturală şi cea biografistă şi hiper-realistă, radiază foarte convingător din textul poetei care, alături de Ion Bogdan Lefter, Cristian Moraru, Ioana Pârvulescu, Ion Manolescu sau Carmen Matei Muşat, a fost în ultimii ani una dintre cele mai active militante pentru „împământenirea" în cultura română – atât de conservatoare – a fenomenului postmodern.

Aşa cum am mai arătat, solidaritatea de grup a generaţiei optzeciste, frapantă pentru o privire exterioară, a fost întotdeauna, de fapt, înşelătoare şi a devenit tot mai laxă pe parcursul anilor. Este semnificativ faptul că exact în perioada 1983 – 1984, când în conştiinţa autorilor şi a criticii apare conceptul de postmodernism, istoria generaţiei '80 ca fenomen viu şi progresiv ia, practic, sfârşit. Stilul optzecist este, de fapt, fixat şi în poezie, şi în proză *înainte* de apariţia la optzecişti a unei conştiinţe postmoderne, aşa încât, paradoxal, cea mai „postmodernă" grupare artistică a contemporaneităţii româneşti se află, de fapt, *pe drumul* către postmodernism… Apariţia în zona românească a conceptului de postmodernism a fost, de aceea, un şoc pentru optzecişti, acţionând ca un catalizator al identităţii artistice a acestora. Intuiţii autodefinitorii vagi („priza la real", „coborârea poeziei în stradă", „noua sensibilitate") sau înşelătoare („ingineria textuală" a lui Mircea Nedelciu) sunt acum înglobate într-o paradigmă filozofico-estetică vastă, care le conferă deodată semnificaţie şi coerenţă, între 1984 şi 1988 optzeciştii află că de ani de zile, asemenea

domnului Jour-dain, făceau literatură postmodernă fără s-o ştie. Nu toţi autorii generaţiei ’80 au fost pregătiţi pentru acest şoc teoretic. Confruntarea cu noul concept a scos în evidenţă indiferentismul teoretic şi ideologic al unora şi mai ales disensiunile serioase dintre „capetele teoretice” ale optzecismului, datorate mai ales unor vechi rivalităţi în plan literar. Aspectul „mozaicat” al grupului optzecist nu se atenuează prin umbrela teoretică a postmodernismului, care de fapt reactualir

DEZB ATERE A ÎN JURUL CONCEPTULUI 1 8 5

mnfruntări mai vechi, furnizând un nou arsenal de

3-** – /şi, r i îl.

r umente. Magda Cârneci distinge, astfel, în articolul ei, ci un tipuri de raportare a optzeciştilor la postmodernitate, lui *pro* (şi chiar entuziast-militantă: au apărut, de altfel, îi ’90 şi primele *manifeste* postmoderne) şi altul *contra* în an… A… 1 i! – j

(sau, cel puţin, rezervat şi sceptic în privinţa valabilităţii demersului postmodern). Dacă Ion Bogdan Lefter şi Ion Manolescu, fiecare cu o viziune proprie despre fenomen, sunt principalii teoreticieni care susţin noua viziune literară (ultimul este şi un fervent şi avizat *practicant* al scriiturii postmoderne în proză), „campionul” opoziţiei rămâne Alexandru Muşina, secondat până la un punct de discipolul său întru poezie, Caius Dobrescu.

Ion Bogdan Lefter este, în cadrul generaţiei sale, o conştiinţă teoretică lucidă şi eficientă. Originalitatea sa constă mai cu seamă în viziunea nonconformistă a *macrostructurilor* literare (tipologii, mentalităţi, canon literar etc.), pe care le organizează diacronic – dar şi sintagmatic – asemenea unor „romane de idei”. Textul său din faimosul număr al *Caietelor critice* se intitulează, de altfel, chiar aşa57 şi debutează prin evidenţierea sărăciei imaginaţiei „autorului” (*recte*: critica românească de după război). „Non-apetitul conceptualizant” al criticii postbelice, căreia „îi cam lipsesc în perioada de după război conceptele proprii” 58, se mai salvează doar prin tipologia Manolesciană a romanului (cu ordinele sale: doric, ionic şi corintic) şi prin teza „întoarcerii autorului”, datorată lui Eugen Simion. Trecând în

revistă literatura postbelică, Lefter remarcă existenţa unor zone marginale/marginalizate şi-şi propune să caute acolo germenii înnoirii: „Nu am nicio rezervă în a admite că se pot rosti în legătură cu începuturile postmodernismului romî

7 Ion Bogdan Lefter, „Secvenţe despre scrierea unui «roman de idei»", în *Caiete critice*, nr. cât., p. 138.58 *Ibid*., p. 138.

nesc multe nume de autori de toate vârstele [...]. Primii mari scriitori români postmoderni trebuie, în orice caz, căutaţi în acele zone, până mai ieri excentrice (eu cred că ei sunt Radu Petrescu, Leonid Dimov şi Mircea Ivănescu)". 59 Adăugându-i pe aceşti autori la experienţele literare recente, criticul consideră că deja textele acumulate pot defini o orientare literară, pe care o afirmă cu fermitate: „eu unul cred în necesitatea de a ne elabora conceptul *unui postmo-dernism românesc" 60*. Apariţia bizară a unui „al doilea modernism" în cultura română de după război, şi care a inhibat, marginalizat şi escamotat fenomenul „normal" postmodern, este prezentat şi de Ion Bogdan Lefter drept o anomalie literară produsă în condiţiile izolării lumii comuniste: „Mai mult, atunci când «hiatul» s-a închis, literatura română a revenit spontan şi cu entuziasm la structurile modern (ist) e, redescoperite drept forme artistice proaspete. Chiar dacă semnele tranziţiei spre «altceva» n-au întârziat să apară, ba chiar s-au îndesit în anii '70, direcţiile principale ale literaturii române dintre 1960 şi 1980, de la euforia «şaizecistă» la estetismul «şaptezecist», au fost limpede moderniste". 61 în discutarea textului lui Nicolae Manolescu *Planeta ascunsă*, în care acesta încearcă să clarifice relaţiile dintre modernism, avangardă şi (într-un plan secundar) postmodernism, Lefter observă judicios eroarea apropierii acestuia din urmă de modernism: „Cred că accentele trebuie puse invers, apropiind avangarda de modernism *şi* depărtând postmodernismul de avangardă". 62 De fapt, arată el, modernismul şi avangarda, deşi distincte, au trăit în simbioză, fiind contemporane, în prima jumătate a secolului nostru. Necesitatea unei distincţii suficient de convingătoare apare mai ales în cazul relaţiei de consecuţie dintre

şi aici criticul vine cu câteva „propuneri”: 1. După Mace doński poezia română devine modernistă; 2. Modernismul se epuizează în anii ’60 şi 70; 3. „Cu ceva rădăcini (poate) chiar înainte de al doilea război şi cu simptome tot mai frecvente în anii ’70, se produce către 1980 în literatura română trecerea spre «altceva», spre o structură consecutivă modernismului şi pe care am *numit-opostmodernism*”. *6** Noua paradigmă este definită în termeni foarte asemănători cu ai Magdei Cârneci din textul citat, realizând de asemenea o sinteză (specifică, se pare, postmodernismului românesc, mai ales în avatarul său optzecist) între un nou „realism” şi o nouă „fantezie”: „În planul atitudinii auctoriale o tendinţă de recâştigare a valorilor umane, «personaliste», o nouă deschidere către real, către «autenticitatea-lumii şi a fiinţei care (se) transcrie; iar în planul mecanismelor poetice, plasarea la un nou nivel al conştiinţei critice încorporate în text [...], o nouă stilistică «realistă», afirmând o democratizare a limbajului literaturii [...], îşi subordonează o vastă acţiune de recuperare, recondiţionare şi refolosire a depozitului cultural existent, într-o deschidere fără precedent către toate stilurile şi toate manierele” 64. Din definiţie nu lipseşte aspectul hedonist, remarcat în acest stadiu al discuţiei – este *prima* dezbatere pe această temă din cultura română – de mai toţi interlocutorii: „Există – totodată – o «jubilaţie» a evadării din constrângerile modernismului, o bucurie a «destinderii» creaţiei, devenite compatibile cu zâmbetul, cu umorul liber şi – la urma urmei – cu orice procedeu de captare a cititorului”. 65 Articolul lui Ion Bogdan Lefter e, de rapt, o concentrare a viziunii despre postmodernitatea românească împărtăşită de cei mai avizaţi dintre colegii săi de generaţie. Deşi se mărgineşte la o discuţie imanentă literaturii şi coboară doar accidental la fundamentele estetice – 59/W., pp. 139 – 14*0.60 Ibid*., *p*. 140. «*Ibid*., pp. 143 – 144.62 *Ibid*., p. 147.

63 *Ibid*., p. 148.

64 *Ibid*.

65 *Ibid*., p. 149.

cu atât mai puţin la cele filosofice – ale problemei, eseul tânărului critic are calitatea clarităţii şi a puterii de convingere. Afirmaţia tranşantă că, la 1986, există un postmodernism românesc, aparţinând lui Lefter şi colegilor săi, a fost, în acel moment, tonică pentru apetitul teoretic al criticii noastre, care a început să privească fenomenul cu pasiune, hotărâtă chiar ca, dacă se va dovedi că el nu există, să-l inventeze. În deceniul care a urmat puţine sunt studiile despre literatura ultimilor douăzeci de ani care să nu se raporteze, *pro* (de cele mai multe ori, chiar dacă superficial, eventual doar în vreun titlu *eye-catching*) sau *contra*, la noţiunea de postmodernism.

Radu G. Ţeposu, autor al unei cărţi cu un titlu foarte comercial despre generaţia ’8067, este şi el un comentator sporadic favorabil postmodernismului. Meritul lui este de a nu confunda, asemenea altora, postmodernismul cu optzecismul. Primul, arată el, are în urmă o istorie mai lungă decât s-ar putea crede: „c’est dans la transcendence du type culturii d’Arghezi que sont nes les demons espiegles du postmodernisme, pietres de l’immanence et des conventions artistiques”. 68 O întreagă pleiadă de scriitori postmoderni, pe jumătate ignoraţi de critică şi de public, au „scris pe dedesubt” de-a lungul lungilor decenii de după război, fiind consideraţi de Ţeposu drept veritabili „părinţi con

66 într-adevăr, cartea lui Gheorghe Perian *Scriitori români postmoderni* nu cuprinde, de fapt, în corpusul ei nicio referire la conceptele post-moderne. Volumul este, pur şi simplu, o culegere de cronici – publicate în prealabil în revista *Vatra* – despre poeţi şi prozatori optzecişti. Unii dintre aceştia, cum am arătat, sunt departe de a putea fi consideraţi postmoderni, maniera lor ţinând mai degrabă de modernism, expresionism, neoavangarde, suprarealism, realism prozastic etc.: Viorel Mureşan, Ion Mureşan, Mircea Petean, Matei Vişniec, Mariana Marin, Marta Petreu, Aurel Pantea, Călin Vlasie, Cristian Teodorescu etc.

67 *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu nouă*...

68 Radu G. Ţeposu, „Le postmodernisme chez Ies Roumains. La

mémoire des piles des livres", în *Euresis*, nr. cât., p. 211.

vini" ai optzeciştilor: „Des écrivains comme Radu p trescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Ţopa ou Costache Olăreanu, qui sont consideres comme faisant pârtie de «L cole de Târgovişte», puis Al. George, mais surtout n Teoeneag [...] sont a cel egard les veritables fondateurs.

— J „fi 1 ((*Q*

chez nous, du postmodernisme. 6

Gheorghe Crăciun şi Ion Manolescu sunt practicanţii şi teoreticienii câte unui tip particular de proză postmodernă, bine delimitate teoretic şi care nu infirmă, ci, dimpotrivă, adaugă alternative atractive curentului principal. Primul descoperă latura „textualistă" a postmodernismului românesc, mai ales în proza anilor '80. Am explicat circumstanţele în care s-a produs contaminarea acesteia cu ideologia telquelistă, modernistă în esenţa ei, specifică Franţei anilor '60 şi '70. Totuşi, în cazul unor prozatori de anvergură ca Mircea Nedelciu şi Crăciun însuşi, telquelismul iniţial a diminuat mult ca forţă ideologică la impactul cu „spiritul timpului" din anii '80. Din el au rămas mai ales trăsăturile compatibile cu postmodernismul, şi anume experimentul prozastic la nivel macrostructural (metaficţiunea, bifurcarea liniilor narative, multiplicarea fihalurilor etc., aşa cum se întâlnesc ele în „noul roman" francez, dar şi la postmodernii americani) şi microstructural – prin textualizarea propriu-zisă. Debarasată de ideologia puristă şi elitistă de odinioară, „acţiunea textuală" se reconverteşte într-un postmodernism marginal: „Le postmodernisme instituie la realite du texte [...] comme seule realite vraie, parce que seule l'écriture est palpable, verificable, consistante, libre, imediate, sure. est une activité dans le langage, une construction dans l'espace lingvistique consciente de să nature metareelle, obsedee uniquement de să propre metarealite, insensibile aux contraintes teleologiques de l'univers alternatif, ou les prosateurs realistes et modernes se sont şi bien sentis. [...] O ou, probablement, la note «textualiste» de l'écriture

postmoderne". 70 Ca şi Nicolae Manolescu însă, Gh. Crăciun este insensibil la caracterul radical *diferit* al experienţei postmoderne faţă de întregul curs artistic de după romantism, tinzând să vadă în ea mai curând o reiterare a unor forme obsolescente. Cea mai comună confuzie este cea cu neoavangardele, mai ales că serveşte şi de concluzie a articolului: „On en arrive ainsi encore une fois au caractere arbitraire. Le «vacarme» postmoderniste est autre chose que le spectacle syncrétique dadaiste. Et cependant les differences ne sont pas şi grandes. Le postmodernisme sera-t-il alors la forme discrete, mais bruyante, du neo-avant-gar-disme de nos jours?" 71 Aşa cum am mai arătat, deşi unele forme concrete ale practicii artistice pot părea asemănătoare, prăpastia ideologică dintre neoavangarde şi postmodernism devine imediat evidentă când discutăm *atitudinea*, artistică a autorilor: neoavangardele reprezintă culminarea spiritului segregaţionist, antiburghez, al culturii europene de după 1800, pe când postmodernismul este o *asumare* a democraţiei de tip burghez în aspectele sale tolerante şi pluraliste. Negarea violentă a lumii aşa cum e este înlocuită cu o fantastică remodelare.

Ion Manolescu, autorul unui volum de povestiri greu clasificabile, *întâmplări din orăşelul nostru72*, şi al romanului *Alexandru*, este fără-ndoială cel mai activ dintre „fanii" (ca să ne situăm în zona sa de limbaj) postmodernismului în cadrul tinerei generaţii. Nici pe el nu-l preocupă prea mult aspectele filosofice şi estetice ale fenomenului, în schimb, trăsăturile sale mediatice stau în centrul atenţiei, alături de reciclarea nostalgică a literaturii şi artelor marginale, „pentru copii şi tineret", ca benzile desenate, serialele gen *heroic fantasy*, *pulp-urile* SF etc. Arta computerizată, realitatea vi

70 George Crăciun, „Entre le modernisme et le postmodernisme", în *Euresis*, nr. cât., p. 193.

71 *Ibid.*, p. 195.

72 Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993.

tuală videoclipul, ultimele dezvoltări în domeniul matev-iln r şi

ştiinţelor exacte (teoria fractalilor şi a haosului), tilu-i >...”, i.

şi anumite curente de ultima ora în artele „populare (*cvberpunk* etc.) sunt domeniile în care Ion Manolescu se mişcă spre o macedonskiană „artă a viitorului”. Radicalis-iu’1 său, prezent în câteva manifeste şi propuneri de restructurare a canonului literar românesc, contrastează de multe ori cu spiritul tolerant postmodern, aşa încât tânărul critic ar putea fi definit drept un straniu „avangardist postmodern”. Noţiunea inventată de el, „textualismul mediatic”, are cum se vede, puţin de-a face cu textualismul optzeciştilor („textualism scriptural”). El exprimă nevoia naraţiunii contemporane de a „mima” creativ artele mediatice, produse ale unei tehnologii avansate, specific postmoderne: „*Le textualisme mediatique* ou *virtuel* propose un deplacement de l’accent narratif vers les moyens et les procedes de l’art cybernétique: imagerie virtuelle, simulations tridimensio-nelles, illustration «fractale», jeux interactifs etc. Se syn-chronisant avec les dernières evolutions de la technologie postmoderne, îi à la capacite de relancer le roman autohtone, encore tributaire de la tradition moderniste et trop peu convaincant dans la ligne postmoderniste du textualisme scriptural”. 73 într-adevăr, evoluţiile din ultimii ani în romanul românesc confirmă o schimbare de paradigmă, inclusiv în sensul intuit de Ion Manolescu.

Cum s-a văzut, contestări oneste ale validităţii şi funcţionalităţii noţiunii de postmodernism în cultura română au fost făcute de câţiva dintre foarte respectaţii critici ai literaturii şi artelor contemporane, mai ales dintre adepţii fervenţi ai modernismului reiterat al anilor ’60. Ele nu trebuie confundate cu adevăratele denigrări ale fenomenului de până la revoluţia din decembrie 1989, care se înscriau în activitatea; omunisto-securistă îndreptată împotriva oricărei manilon Manolescu, „La prose postmoderne et le textualisme media-„que”, în *Euresis*, nr. cât., p. 197.

festări vii din domeniul cultural: „În această tabără s-au situat, cum era de aşteptat, reprezentanţii culturii oficiale, mai ales promotorii «protocronismului» [...]. În opinia acestora,

postmodernismul nu era decât un «import cultural», o formă de «evazionism decadent», nociv şi străin de cultura socialistă autohtonă". 74 Magda Cârneci are însă numai pe jumătate dreptate când apropie această atitudine evident primitivă, comandată de culturnicii vremii, de reacţia negativă a unor „nume importante ale generaţiei culturale mature [...], scriitori consacraţi, artişti oficializaţi, critici influenţi, oameni de cultură cu poziţii sociale sau politice solide" 75. Motivul principal al acestei stranii ralieri este banala neînţelegere pe care o generaţie deja consacrată o arată uneia în curs de afirmare, neînţelegere la care contribuie resorturi psihologice diverse: automulţumirea, întreruperea lecturilor şi a informării, resentimentul pentru „cei care vin" etc. Este şi o distanţă de experienţă în „lumea reală": până la jumătatea anilor '70, când comunismul şi-a arătat limpede, pentru toţi, monstruozitatea şi falimentul, s-a putut crede în posibilitatea unei convieţuiri paşnice cu acesta. Generaţiile precedente au fost, mai mult sau mai puţin, „adaptate" acestuia. Optzeciştii au fost prima generaţie care a ignorat lumea comunistă cu desăvârşire, trăind, de fapt, cu totul în afara ei, în mici enclave de normalitate aproape occidentală. De aceea, valorile celor două lumi sunt aproape cu totul incompatibile. Nu există o diferenţă de spaţiu social, cultural şi mental între, pe de-o parte, promoţiile '60 şi '70 şi, pe de alta, promoţiile '80 şi '90. Dar aceste două blocuri culturale (şi nu numai) sunt despărţite de graniţa dintre modernitate (chiar şi cea teratologică, de tip comunist) şi postmodernitate. Cum am arătat tot timpul, această graniţă nu este decât *statistică*, pentru că întâlnim exemple strălucite de spi

74 Magda Cârneci, „Dezbaterea din jurul postmodernismului în România anilor „80", în *Arta anilor '80*, Editura Litera, 1996, p. 94.

75 *Ihid*., *p*. 94.

fit".

modern încă din anii '50, după cum un modernism

L-H... ««j supravieţuieşte până la cei mai tineri autori de azi. râaceea nu este greu de înţeles de ce chiar autori bine

6 donaţi din generaţiile precedente s-au arătat refractari j1 de

postmodernism. Mai straniu este că interpretări oneste ale conceptului pot fi întâlnite chiar printre opţ-zecisti. Nu este vorba numai despre poeţi şi prozatori evident de altă orientare în scrisul propriu-zis, ci chiar de autori evident postmoderni, care ajung să-şi conteste propria orientare din motive psihologice obscure mai curând decât din ignoranţă. Am văzut cum autorii unei adevărate biblii" postmoderne în spaţiul românesc, romanul *Femeia în roşu*, reacţionează caustic, în chiar corpul cărţii, la „acuzaţia" de postmodernism care li s-ar putea aduce. Pentru ei, ca şi pentru alţi tineri autori, postmodernismul se opune literaturii angajate existenţial, fiind echivalent cu superflue jocuri estetice, poate valabile în alte zone ideologice, dar nocive în România, confruntată cu atâtea probleme. Sunt reiterate locurile comune pe care critica anilor '70 le folosea pentru prozatorii târgovişteni sau pentru onirici: „poezie de cuvinte", „livresc", „literatură devitalizată", „evazionism estetic" etc. Un fel de determinism geografico-politic ar interzice apariţia în cultura română a unor spirite cu adevărat libere de prejudecăţile şi problematica provinciei sud-est europene în care trăim, în articolul din care am mai citat, Magda Cârneci arată convergenţa ciudată a acestor puncte de vedere cu „neaoşismul" (întors, e drept, pe dos) al culturnicilor de altă dată: „Alţi tineri teoreticieni, mai puţin numeroşi decât primii, au luat poziţie împotriva utilizării acestui termen, deşi admiteau că erau martorii unei schimbări de paradigmă culturală. Din punctul lor de vedere, postmodernismul putea eticheta doar un proiect estetic de provenienţă occidentală, ce putea fi regăsit doar în unele producţii marginale ale tinerei generaţii: anume în acelea în care confortul imaginar, seducţia livrescă şi fantezia intertextuală prevalau. În vederile lor, postmodernismul reprezenta de fapt o aţi

tudine hedonistă şi reacţionară, mai degrabă conservatoare, ba chiar conformistă faţă de realitatea aspră din jur. Aceşti critici au afirmat chiar că acest «postmodernism» ar putea fi o formă de «diversiune estetică», prin faptul că deturna atenţia culturală de la aspectele lumii reale – de care lucrările de artă ar fi trebuit să se

preocupe – către lumi iluzorii [...]. Această atitudine critică față de postmodernism din interiorul taberei favorabile coincidea în mod neașteptat cu unele aserțiuni din tabăra detractorilor postmodernismului”. 76

Alexandru Mușina, poet afirmat în „Cenaclul de luni” și prezent în volumul colectiv *Cinci*, face, oarecum pe nedrept, figură de principal oponent al noțiunii discutate în lucrarea de față. Ca poet, Mușina scrie o poezie de multe ori tipic postmodernă, orientată către varianta *bard* a fenomenului, dar nu de puține ori cu imixtiuni de fantezie pură, „lipite” oarecum în substanța biografistă a poemelor. *Lecțiile* profesorului navetist și mai ales poemul *Budila-Express* ar putea constitui un bun material didactic pentru exemplificarea trăsăturilor poeziei postmoderne. Cu toate acestea, de mai mulți ani Alexandru Mușina persistă în contestarea vehementă a postmodernității și într-o ciudată contrapropunere pentru denumirea curentului ideologico-estetic în care s-ar situa poezia optzecistă: „noul antropocentrism”. Sintagma e nelipsită din toate articolele teoretice (numeroase) ale poetului și, repetată neîncetat, a putut fi luată în serios. Nu este locul în acest studiu nici pentru evidențierea unor motivații subiective în adoptarea poziției lui Mușina și nici pentru o discutare în detaliu a acesteia, incluzând numeroasele inadvertențe și contradicții din textele lui teoretice. O scurtă privire asupra articolului său din *Euresis*77

76 Ibid., *p*. *94*.

77 Alexandru Mușina, „Le postmodernisme aux porți în *Euresis*, nr. cât., p. 155.

es de l'Orient”.

putea da însă indicii în privința a *ce înseamnă*, de fi t postmodernismul pentru Mușina și pentru mulți alții dintre oponenții curentului.

În debutul articolului, Mușina comentează ironic adop-rea în cultura română a unor termeni de teorie literară la modă pe alte meridiane „juste au moment ou Ies Occiden-taux etaient sur le point de

a en dezinteresser" 78. Unul dintre aceşti termeni este, fireşte, cel de *postmodernism*. Înainte de a avea o bibliografie a domeniului accesibilă în româneşte, se discută la noi despre el, lucru inacceptabil pentru autorul articolului, care se înscrie astfel (deşi, evident, resursele lui intelectuale sunt mai mari) în autohtonismul nostru tradiţional: „De ce să deschidem umbrela la Bucureşti când plouă la Paris?", se întreba adesea Eugen Barbu. Dacă am fi aşteptat ca toate curentele literare ale literaturii române să apară mai întâi în spaţiul românesc (sau măcar să fie sincrone cu cele apusene), n-am fi avut azi nu numai postmodernism, dar nici romantism, modernism, avangarde etc. Toate ar fi fost înlocuite de diverse „noi antropocentrisme" autohtone. Poetul se declară în continuare un diletant în domeniu („je reconnais d'entrée de jeu ne pas être ce qu'on pourrait nommer un «specialiste» du postmodernisme" 79), dar se arată totuşi dornic să-şi spună părerea în privinţa relaţiei dintre poezia optzecistă şi *„la brusque «mode» du terme postmodernisme"* (subl. a.) 80. Termenul însuşi i se pare lui Muşina inoperant în literatura română, pentru că: 1. Nu există un corpus de texte literare sau teoretice în româneşte din autorii străini postmoderni; 2. Fenomenele literare româneşti nu sunt *similare* (sublinierea autorului) cu cele occidentale din sfera postmodernă. Este în acelaşi timp extrem de uşor şi foarte greu de răspuns unor astfel de argumente. Primul este cu totul irezonabil. Inte

78 *Ibid*., p. 155.

79 *Ibid*.

80 *Ibid*.

lectualii nu citesc numai în limba natală. Romanticii noştri din secolul trecut îi cunoşteau pe Musset şi pe Lamartine pe de rost înainte să fi avut operele lor în româneşte. Ar fi fost absurd ca ei să se apuce întâi să lumineze poporul neştiutor de franceză şi apoi să scrie în manieră romantică. Pe de altă parte, nu este adevărat că nu s-a tradus la noi aproape nimic din autorii postmoderni. Au existat traduceri încă din anii '70 şi petele albe se umplu rapid în prezent, în privinţa *similarităţii*, evident Eminescu nu este „similar" cu Victor Hugo şi nici

Ion Barbu cu Paul Valéry. Mai ales în zonele culturale „marginale” marile curente din culturile „mari” au pătruns târziu şi în forme specifice. Una este „The High Romanti-cism” şi alta „The Biedermeyer Romanticism”, dar în esenţă ele sunt manifestări ale *romantismului*. Nu a fost nevoie de un nou termen pentru a denumi romantismul rus, român sau lusitan.

De altfel, continuă Muşina, „le terme est donc *manipu-lable* et en meme temps *ambiguu*: şi au debut îl designau un courant artistique contemporain concret, îi a maintenant petit a petit tendance a designer une *typologie* creatrice concrete (comme le romantisme, le classicisme, le manierisme) qui se manifeste aussi dans le cadre du *modernisme*, et même *avânt le modernisme*; à la limite, le postmodernisme devient synonime de *valeur* et de *viabilite* artistique dans la perspective de la contemporaneite” 81. Dincolo de confuzii (nimeni nu a văzut vreodată postmodernismul ca pe un curent „în cadrul” modernismului) şi de paralogisme evidente (din faptul că postmodernismul devine un concept *tipologic* nu decurge, nici măcar *„à la limite*”, că el va fi automat şi unul *valorizant*), este remarcabilă la Alexandru Muşina obsesia manipulării (prezentă şi la Mircea Nedelciu), care, de fapt, reprezintă o proiecţie asupra altora a propriilor fantasme ideologice. Ca şi în cazul Monicăi Spiridon.

—»

81/ & zW., pp. 156 – 157.

acterul indeterminat, difuz al lumii postmoderne îi este mortabil lui Muşina: faptul că un termen poate avea trei Sterpretări deodată îi pare acestuia un adevărat scandal: application d’un terme qui a, d’entrée de eu, au moins *trois sens differents*, peut facilement eter la confusion dans le monde qui, de toute facon, n’est pas tres clair, de nos let-tres contemporaines”. 82 în niciun fel nu ar putea accepta poetul realitatea pisicii lui Heisenberg, jumătate moartă şi jumătate vie83, căci el rămâne, în cel mai pur spirit modernist însetat de certitudini. Ceea ce Matei Călinescu numeşte the iig-saw puzzle fallacy” (iluzia că există o realitate obiectivă a fenomenelor, pe care teoria trebuie s-o

urmeze fidel, aşa cum cel care aranjează *un puzzle* se ghidează după imaginea de pe cutie) se manifestă şi azi, ca un fenomen aproape generalizat, în cultura română.

După acest exordium destul de abrupt, Muşina trece în revistă literatura generaţiei ’80, ajungând la concluzii mult mai rezonabile decât i-ar fi permis vehemenţa teoretică, de unde se vede că avem de-a face în acest caz cu o tipică „rezistenţă la concept”. Putem deci accepta, odată cu autorul articolului, că nu toată generaţia ’80 este postmodernă, astfel încât identificarea ei cu postmodernismul ar fi o greşeală. Termenul e mai larg şi se aplică şi unor autori mai vârstnici, lui Mircea Horia Simionescu, de pildă. De asemenea, vom accepta că textualismul, deşi în practica scripturală poate se

82 *Ibid*., p. 157.

83 Vezi Stephen W. Hawking, *Visul lui Einstein*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, pp. 55 – 56. Pisica lui Heisenberg se află într-o cutie închisă, cu o armă aţintită asupra ei. Dacă un nucleu radioactiv se va dezintegra, arma se declanşează şi ucide pisica. Probabilitatea evenimentului te de 50 %, astfel încât starea cuantică a pisicii înainte de deschiderea tiei va fi un amestec între starea de pisică vie şi cea de pisică moartă.

Această mică fabulă ar putea fi o veritabilă emblemă a postmodernităţii, în care virtualul, indeterminatul, statisticul, istoriile multiple se substituie realităţii „obiective”, euclidiene.

mana cu postmodernismul, este altceva decât acesta. În discutarea poeziei optzeciste însă, transpare comic de limpede motivaţia dârzei împotriviri muşiniene la postmodernism. Cel cu care poetul se răfuieşte cu adevărat este Nicolae Manolescu, care ar fi stabilit o ierarhie oficială în cadrul generaţiei, mizând mai cu seamă pe poeţi… *manierişti* („Traian T. Coşovei, Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter”) şi lăsând pe dinafară poeţi cu „engagement existenţiel a Pegard de la realite” 84 („Călin Vlasie, Romulus Bucur, Liviu Ioan Stoiciu sau Ion Mureşan”). La aceştia din urmă trebuie neapărat adăugat Alexandru Muşina însuşi. Nu e deloc clar cu cât mai angajaţi

existenţial sunt aceştia faţă de primii. Aşa cum am arătat, organizarea direcţiilor artistice în cadrul generaţiei optzeciste e cu totul alta (de exemplu, Ion Bogdan Lefter şi Călin Vlasie aparţin nu unor serii diferite, ci unei direcţii comune). Am mai văzut că, deşi postmodernismul optzecist cuprinde două structuri teoretice distincte, una pluralistă şi virtuală, iar cealaltă realist-biografistă, ele nu apar de obicei în stare pură la un poet sau altul. Dimpotrivă, ambele sunt prezente, combinându-se pe deasupra şi cu diverse ingrediente moderniste, avangardiste, suprarealiste etc. Poezia optzecistă tipică nu este puristă, ci sintetică, prin aceasta câştigând în complexitate şi, uneori, în valoare. Există poeţi „mai curând" postmoderni decât modernişti şi, în cadrul postmodernismului, „mai curând" biografişti decât pluralişti. Din acest moment, grav discreditat de evidentul *părţi pris*, articolul lui Muşina devine neinteresant. Este mai mult decât previzibilă considerarea postmodernismului ca un „*alexandrinism*", nu de orice fel, ci care „caracterie la [...] culture de l'Occident", valorile acesteia fiind, desigur, „l'économie de consommation et l hedonisme «condimente» de scep-ticisme intellectuel" 85, limbaj şi idee la care ar subscrie orice proletcultist, din orice vreme, încoronarea suitei de

84 Alexandru Muşina, op. cit., p. 160. *S5 Ibid*., *pp*. 164 – 165.

logisme din acest articol se produce, cum se cuvine, în

1 a* unde poetul discută faimosul concept de „nou antrooce ntrism". După ce, pe numeroase pagini, s-a luptat cu rptroeradă" a postmodernismului şi a afirmat tendinţa „i-tie/ & r...» *

eterul „revoluţionar al literaturii optzeciste, Muşina ne dezvăluie, în sfârşit, că după modernismul „dezumanizant" nu va urma un postmodernism decadent, ci „un nou antropocentrism", adică... „un nouveau classicisme" 86! No comments.

Discutarea atâtor puncte de vedere, convergente sau divergente, în paginile anterioare ar putea părea excesivă, în realitate, ea reprezintă doar o mostră semnificativă dintr-o mult mai largă dezbatere, cu prelungiri în revistele literare din Bucureşti şi din provincie, în discuţiile din cercurile şi cenaclurile literare, ca şi în

seminarele din facultăţi. Că dezbaterea, de departe cea mai serioasă din cultura română postbelică, a cuprins nu numai domeniul literaturii şi anelor o dovedesc numere întregi ale unor reviste academice dedicate postmodernismului. Am citat deja revista *Xenopoliana* din Iaşi, al cărei tom II, din 1994, discută relevanţa conceptului de *postmodernism* în domeniul istoriei, ştiinţelor politice, hermeneuticii şi patristicii. Numărul, prefaţat de istoricul Al. Zub, cuprinde articole, unele foarte interesante, semnate de Adrian Marino, Daniel Barbu, Andrei Pippidi, Lucian Boia, Alexandru-Florin Platon etc. Câteva titluri: „Postmodernismul şi valorile burgheze", „Antimodernism şi postmodernism în discursul teologic occidental", „Neoconservatorism şi reflecţie postmodernă", „Postcomunismul cultural", „Post-modernism-postistorie-posteomunism: repere semantice". Poate cel mai interesant articol rămâne însă cel introductiv, al istoricului Al. Zub. Câteva aserţiuni ale acestuia, pe care le cităm fără comentarii pentru că privesc numai tangenţial fenomenele culturale, sunt edificatoare pentru eleganţa şi curateţea conceptuală a distinsului istoric ieşean: „Câteva

86 *Ibid*., P. 166.

concepte, strâns conexate, s-au impus aproape concomitent: *postmodernism*, *postcomunism*, *postistorie* [...]. Postmodernitatea coincide în Europa de Est cu posttotalitarismul"; „Căutările cele mai ardente în noua etapă sunt legate de marile deziluzii produse de raţionalism. Carenţele acestuia n-au putut fi remediate prin alte *isme* din secolul nostru. Dimpotrivă, ele şi-au vădit precaritatea, dezvăluind până la urmă trebuinţa unui enunţ holistic, capabil să sprijine o nouă viziune unitară asupra lumii"; Modernismul, continuă istoricul, nu mai poate servi drept paradigmă pentru noile dezvoltări mondiale, ba chiar „cultura modernistă s-a stins", cum afirmă tranşant Leslie Fiedler, citat de Al. Zub, care îi preia ideea: „Marele proiect iluminist pare epuizat, semnul ce i se atribuise (*Sinn*) a alunecat în nonsens şi insanitate (*Wabnsinn*)". Postmodernismul este o formă recentă de opoziţie faţă de acest proiect, adică faţă de modernitate: „Dacă până nu demult a fi

premodern sau antimodern erau unicele moduri de a exprima inaderenţa la modernism, acum orizontul s-a extins considerabil în direcţia unui postmodernism susceptibil de interpretări şi definiţii multiple, aporetice, stimulative”. Noul curent de gândire poate fi descris prin următoarele trăsături: „depăşirea modernismului (Luc Ferry), indeterminare a imanenţei (Ihab Hassan), pasiunea spectacolului, generalizarea secretului (Guy Debord), simulare şi seducţie (J. Baudrillard), individualism (A. Renaut), informatică şi comunicare (G. Vattimo), lipsa reperelor de certitudine (Claude Lefort), criza identităţii (Marco Turchi), inguvernabilitate politică (P. Portoghesi), sfârşitul istoriei (F. Fukuyama), multiplicitate şi diferenţă (J.-F. Lyotard)”. Câştigul pentru istorie al noţiunii de postmodernism este considerabil, aducând o nouă concepţie despre temporalitate. Al. Zub îl citează în acest sens pe Jorn Russen: „Textul nu mai e documentul-rege; non-scrisul (vestigii arheologice, imagini, tradiţii orale) dilată domeniul istoriei. Omul deplin, cu trupul său, cu alimentaţia sa, cu limbajele, cu reprezentările sale, cu instrumentele tehnice şi mentale care se schimbă ta ve

DEZBATEREA ÎN JURUL CONCEPTULUI mult sau mai puţin repede, tot acest material, cândva ne-ajuns să fie pâinea istoricilor”. O noţiune fundamen-îâse dovedeşte cea *A* & *postistorie*: „Noţiunea *depostistorie*, hiculată intens în ultimul timp, e fără îndoială o expresie gândirii postmoderne, un mod specific de a pune în cauză modernismul, o reacţie la distorsiunile produse de acesta în fera istoriei şi a discursului istoric deopotrivă. Asistăm de fapt la o reevaluare a epocii Luminilor, cu tot ce a însemnat ea pentru evoluţia acestui discurs şi pentru gândirea omului modern în ansamblu”. În fine, istoricul atrage atenţia, întru totul justificat, asupra pericolului ca şi această noţiune teoretică să fie pervertită de reflexele ideologice care au provocat un rău ireparabil în trecut: „Marxiştii din Occident se refugiază acum în postmodernism, ca într-o nouă fortăreaţă, după ce au uzat şi compromis pe rând alte formule. Pentru Frederic Jameson, de pildă, postmodernismul nu e decât «logica culturală a capitalismului târziu». Încă un refugiu, încă o redută, după alte popasuri în

neopozitivism, structuralism, semiotică, textualism etc”. 87

Urmărind cu atenţie meandrele şi dedesubturile acestei dezbateri vom observa foarte repede câteva lucruri esenţiale, în primul rând, este cert că o parte din mediile intelectuale româneşti, din toate generaţiile, dar mai ales din cea tânără, s-a informat rapid în legătură cu tema discuţiei şi este în stare de un discurs coerent pe această temă. În al doilea rând, acest discurs nu a păstrat o sterilitate teoretică „de import”, ci a fost permanent aplicat la realitatea culturală (şi nu numai) autohtonă. Paradigma nou creată a limpezit în mare măsură situaţia reală a lumii româneşti, aşa încât astăzi aderenţa intelectualităţii la postmodernism înseamnă nu doar un *shifting* estetic în zona artelor, ci o opţiune existenţială şi morală: acceptarea democraţiei burgheze de tip occidental, bazată pe liberalism, toleranţă, pluralism şi drepturile omului, şi în

Toate extrasele fac parte din articolul lui Al. Zub, „în căutarea unei paradigme”, publicat în *Xenopoliana*, nr. cât., pp. 1-18.

acelaşi timp respingerea tribalismului naţionalist încă atât de puternic în Europa Răsăriteană. Poate că o specificare în plus ar trebui făcută: angajamentul în lumea postmodernă ar mai putea însemna şi ieşirea culturii române din zona tradiţională a influenţelor vest-europene (franceză, germană etc.) şi orientarea ei, pentru prima dată în istoria naţională, către cultura de tip nord-american, astăzi un adevărat arhetip al postmodernităţii. O altă trăsătură evidentă a postmodernităţii româneşti este *ideologizarea* ei culturală. Mai mulţi participanţi la dezbatere au remarcat că termenul, departe de a fi folosit genuin, ca simplu concept teoretic, a fost, de fapt, încărcat cu semnificaţii militante. Distanţa dintre modernism şi postmodernism a fost de multe ori adâncită exagerat pentru a marca o ruptură brutală, „revoluţionară” (de fapt, de tip modernist-avangardist) a noilor generaţii cu cele vechi. „Postmodern” a ajuns să însemne fie „optzecist” sau „nouăzecist”, fie, pur şi simplu, cum remarca Alexandru Muşina, *valoros* în contextul literaturii actuale, pe când „modernist” (echivalent cu „şaizecist” sau „şaptezecist”) e luat uneori în sensul de *demodat*,

învechit, lipsit de valoare. Aceste idiosincrazii sunt nedrepte şi regretabile în absolut. În politica literară însă – care e la fel de nemiloasă şi de dură ca şi cea „adevărată” –, ele sunt inevitabile, căci noile mişcări au nevoie, dincolo de practica artistică propriu-zisă (niciodată atât de radicală ca teoria) de o afirmare rapidă, chiar şi simplistă, a unei identităţi uşor observabile. Până în decembrie 1989, noţiunea de postmodernism a polarizat două tabere mai ales literare, unde miza era una estetică. Abia apoi s-a putut observa faptul că ea opune, de fapt, două categorii de intelectuali, două viziuni despre lume, două mentalităţi ireductibile: una „umanistă”, idealistă, elitistă, apărătoare a valorilor absolute, a „artei mari” (acestei orientări îi aparţin cele mai multe dintre VIP-urile vieţii noastre intelectuale de azi), cealaltă – în rapidă creştere azi datorită mai ales noilor orientări universitare şi

r în străinătate ale tinerilor de valoare – pragmatică, stag tolerantă, informatizată, adeptă a unei definiţii

Atinse a fenomenului artistic. Astăzi acest conflict în „Tiyat” este încă latent, dar se poate prevedea o con-„gene: deologică serioasă în următorii ani. Dacă lumea Iscă va rămâne ataşată idealului democratic chiar şi „Trmec şovăitoare specifice zonei balcanice deznodată este erau de întrevăzut. O recădere în naţiona-ntoleranţă ar aduce însă poate, un catastrofal „al treilea modernism” pe meleagurile mioritice…

Partea a patra

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Consecinţele postmodernismului în istoria, teoria şi critica literara

Teza centrală a studiului de faţă, şi anume aserţiunea că postmodernismul nu este doar o etapă în evoluţia formelor artistice, nici doar un curent literar, ci o *întrerupere* a acelei. ordini culturale în care este posibilă evoluţia formelor şi curentelor literare, o „convalescenţă” după iluzia modernistă, făcută posibilă de o schimbare de civilizaţie, şi nu doar de cultură, este în mod egal valabilă pentru faptele de practică artistică şi pentru cele de teorie, în lumea

postmodernă artele, estetica, teoria şi critica artistică par foarte deosebite faţă de situaţia lor în modernitatea europeană, de la revoluţia mentalităţilor din veacul al XVIII-lea şi până după al doilea război mondial, în acelaşi timp, statutul lor în postmodernitate seamănă în mod ciudat cu cel pe care l-au avut timp de secole înaintea iluminismului şi a epocii romantice, cu care începe modernitatea „înainte de epoca modernă artele au avut mai cu seamă un caracter utilitar, în relaţie strânsă cu alte dominante spirituale (religia, filosofia etc.) şi imzând să se organizeze în „spectacole” sincretice capabile să intereseze deodată întreaga personalitate umană. Artistul era identificat meseriaşilor şi gratificaţia pe care o primea era proporţională cu bunul său renume în breaslă. În mod tipic el era un „decorator”, obedient faţă de convenţiile lumii în care trăia şi cu care se afla, ideologic, în ieplm acord, iar arta sa era una „slabă”, ambientală, un zn*tertainment c*reat în folosul celor care şi-l permiteau. Cu xeepţia unor epoci care o anunţă (veacul de aur atenian sau

Renaşterea italiană), *modernitatea* este cea care produce marea schimbare în perceperea sociologică a artei şi a artistului, printr-un proces care seamănă mai curând cu o „deraiere” decât cu un proces de continuitate.

Una dintre explicaţiile acestei schimbări constă în faptul că epoca iluministă şi apoi cea romantică au trăit în acelaşi timp o deziluzionare religioasă şi o escaladă compensatorie, fără precedent, a iluziei artistice.1 Este perioada în care artele se substituie, insidios, religiei în funcţia de experienţă „tare”, semnificativă. Dintr-un simplu meşteşug, arta se transformă într-un instrument de cunoaştere mistică şi metafizică. Universul artistic devine o lume în sine, ideală, autonomă faţă de „comanda socială”, şi care de-acum îşi va permite să ignore tot mai mult orice legătură concretă cu lumea. Cunoaşterea devine curând *autocunoaştere*. Însă desprinderea de lumea „filistină”, burgheză se face cu preţul unei crâncene automutilări. În efortul ei de purificare, arta renunţă, treptat, la tot ce crede a nu-i fi propriu, la speciile epice şi didactice, la subiect, la decorativ, la figurativ, la „căldura animală” a

afectelor. Lirismul pur, care nu mai reflectă nimic decât figura spiritului creator, „act pur de narcisism”, devine emblema poeziei moderne, de la romantism la modernism. Istoria artelor în această mare perioadă se reduce la istoria lineară, progresivă a golirii artelor de conţinut uman. Tot secolul al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea au trăit mitul unei lumi în care civilizaţia era centrată pe cultură, cultura pe arte, artele pe literatură, literatura pe poezie şi poezia pe lirism. Acest divorţ între idealism şi pragmatism, această schizofrenie care opune cultura civilizaţiei este însăşi

1 Cf. Marcel Raymond (*De la Battdelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 61): „Cu prilejul precedentei explozii a iraţionalului, în vremea Contrareformei şi a artei baroce, biserica orientase, fără prea multă osteneală, pornirea mistică. Două secole mai târziu, după critica «filosofilor», nu mai putea face acelaşi lucru. Îi revenea artei (însă nu numai ei) menirea de a satisface unele din cerinţele umane pe care, până atunci, religia începuse să le exorcizeze”.

nitatea, dominată de o gândire exclusivistă, ierarhi

° – piramidală, în acest sistem idealist şi elitist arta devine l de mântuire, asemenea misterelor antice, presupunând l sacerdoţiei din partea artistului şi o iniţiere laborioasă, masochistă, din partea auditorului. Este epoca în

U0CC/I1... w 111

poeţii, muzicienii, pictorii etc. Încep să-şi asume rolul de ofeti. Intră, pe rând, în scenă geniul, titanul, marele autor, vangardistul, spirite vizionare şi revoluţionare, mereu în onflict cu ierarhiile şi valorile consensuale ale epocii, adică exact opusul artiştilor din epocile premoderne. Stângaci şi dispreţuiţi în „lumea cea comună”, asemenea albatrosului baudelairian, ei trăiesc de fapt în lumea *adevărată*, „tare”, a artei, adică a spiritului. Refuzul orgolios al lumii reale, narcisismul progresiv al creaţiei (deplasat, de la romantism la modernism, de la centrarea pe *autor* la centrarea pe *operă*) şi indiferenţa faţă de receptare sunt trăsături ale artistului modern valabile de la primii romantici până la neoavangardiştii din ziua de azi.

Procesul de purificare permanentă, de apropiere tot mai mare a artei de „miezul” ei ideal (conceptual, metafizic, chiar „matematic”) era conceput ca o progresie lineară, diacronică, în care fiecare etapă era o „treaptă” către marea tautologie finală. Baudelaire era „superior” ca poetică romanticilor, simboliştii „mergeau şi mai departe” decât acesta, iar cu moderniştii arta poeziei atinge limita absolută: autoreflectarea, meditaţia vidă şi luminoasă asupra propriei esenţe neschimbătoare. La fel, în pictură, emanciparea de figurativ, de subiect şi drumul către formele pure şi abstracte au fost percepute de istoriile artei moderne ca un „progres” indiscutabil. Fiecare „pas înainte” al experienţei artistice a fost salutat ca o utate, *noul* devenind, de-a lungul întregii modernităţi, 'nncipalul criteriu axiologic. Fiecare „nouă” etapă artistică supunea abandonarea definitivă a formelor vechi, „istoizate”, după modelul progresului tehnic, care a trimis la 2 eu motoarele cu aburi când au apărut cele electrice.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Consecinţele conceperii artei ca o progresie tehnică, valorică şi metafizică sunt vizibile în două direcţii opuse, dar aflate pe aceeaşi axă temporală. Principiul progresului formelor artistice a dus, mai întâi, la o reconsiderare şi sistematizare *à rebours* a întregului depozit artistic al umanităţii pe criterii moderniste. Istoria literaturii, a muzicii, a anelor plastice capătă un caracter monist, piramidal şi teleologic, ilustrând o continuă şi progresivă „limpezire” a gândirii şi practicilor artistice. Modul tipic modernist de a face istorie literară, de pildă, este cel în care cei vechi „sunt citiţi prin” cei de azi, în aşa fel încât edificiul literar apare oarecum răsturnat, criteriile „tari” fiind specifice vârfului piramidei, de unde trimit filamente spre bază. De aici ideea, permanent prezentă în filigran în gândirea modernistă, de a face o istorie *inversă* a artelor, în care primul capitol să fie dedicat contemporaneităţii şi să se meargă regresiv, pe criterii moderniste, către epocile mai vechi. De la un punct încolo, arta nici nu mai era recunoscută ca artă, intrând la „fenomene culturale” în care singurele oaze estetice erau recuperate ca „expresivitate involuntară”, aşa cum în măştile africane putem vedea precursorii domnişoarelor din Avignon. Recunoaştem în toate acestea

mitul iluminist al progresului ca un continuu drum al umanităţii către ideal. Arhetipală din acest punct de vedere este *Istoria literaturii române de la origini ţină în prezent* a lui G. Călinescu, în care, de exemplu, numele lui Arghezi şi Ion Barbu sunt invocate în capitolul despre primele încercări de poezie în limba română şi unde versuri din cronicile rimate „par scoase din *flori de mucigai*” *1*— Croce şi, mai târziu, Adorno au contribuit la edificarea estetismului modernist pe aceste baze ideale şi absolutizante.

Pe de altă parte, credinţa într-un orizont fix al valorilor a dus la absolutizarea nu numai a operelor artistice, dar şi

2 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* „Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 51.

 Ioanelor acestora, adică a teoriilor estetice, a istoriilor literare şi a criticii. Cazul istoriilor literare este edificator.

ooca modernă ele s-au dorit „exhaustive”, având pretenă stabilesc filiaţii deterministe între şcoli literare, curente, tori între care au loc „influenţe” ce pot fi urmărite până l capăt. Hazardul nu are, practic, niciun loc în acest tip de storii. Există, în fiecare, o tendinţă autoritaristă şi o vocaţie autarhică. Fiecare tinde să devină „unica posibilă” sau „unica adevărată”. Operele sunt, în general (Călinescu nu este, din acest punct de vedere, un caz tipic), desprinse din *back-grou*nd-*ul* lor biografic şi social şi sunt interrelaţionate rigid, piramidal, în arhitecturi încremenite. A avea un loc, cât mai sus, în „istoria literaturii” (concepută fie ca un fel de memorie impersonală, obiectivă şi justiţiară, fie ca un clasament sportiv sau un *top* muzical, dar în orice caz ca *una singură*) a devenit idealul tuturor scriitorilor modernişti. Neînţeles astăzi, artistul îşi va căpăta, totuşi, mai târziu, locul care i se cuvine pe piedestalul istoriei literaturii. El „va rămâne”, pe când alţii, uitaţi de critică, vor dispărea. Idealizarea şi fetişizarea se extind până la urmă la toate nivelele: *marele* scriitor, descoperit de *marele* critic, va primi un *mare* loc în *marea* istorie a literaturii, un soi de paradis unde va rămâne etern, la adăpost de orice primejdii. Ca orice sistem „totalitar”, critica modernistă va reacţiona

disproporţionat la orice încercare, oricât de timidă, de modificare a sistemului de valori instituit de ea, pentru că se ştie nereformabilă şi ştie că orice fisură o poate răsturna în întregime.

Istoriile literare „mari”, opere „de autor”, cu pretenţia de a institui un sistem de valori care să „reflecte realitatea”, au lisparut, practic, în lume după război. Singurele relicve au rămas cele adaptate unui, la rândul său tot mai subţire, uz aactic. Ele au continuat să se scrie însă în zonele în care

mismul a supravieţuit prin accidente istorice, în lumea a românească, de exemplu, a scrie o istorie completă

— Raturii române este încă idealul multor critici, care

văd în aceasta o încununare a carierei lor. Aşa se face că unii dintre principalii critici modernişti – Ion Negoiţescu, Nicolae Manolescu sau, mai recent, Laurenţiu Ulici şi Alex. Ştefănescu – au continuat, mai mult sau mai puţin sistematic, să urmărească acest ţel. Toate aceste scrieri, indiferent cu cât talent şi discernământ sunt scrise, se află sub semnul acelei „jig-saw puzzle fallacy” despre care vorbeşte Matei Călinescu: iluzia că *există o* realitate literară obiectivă pe care scrierile lor o reflectă fidel. Soarta lor în postmodernitate este soarta tuturor marilor scenarii legitimizante („Ies grands recits” ale lui Lyotard): ele îşi pierd credibilitatea şi devin, în cele din urmă, obsolescente. Consensul nu se mai poate realiza nici măcar la girul unui mare critic.

Această situaţie, deplânsă ca o mare criză de către adepţii modernităţii care, peste noapte, s-au văzut lipsiţi de jaloane şi certitudini, intră în paradigma faimoaselor „morţi” ale marilor noţiuni culturale ce au însoţit în secolul nostru moartea omului însuşi. Alături de „moartea filosofiei”, „moartea istoriei”, „moartea artelor” (a literaturii, a romanului etc.) s-a vorbit, începând din anii ’60, tot mai intens şi despre *moartea esteticii, a istoriei literare, a teoriei şi a criticii literare*. Înclinaţia „necrofilă” subiacentă nu trebuie atribuită spiritului postmodern, ci modernismului târziu, care s-a complăcut întotdeauna în contemplarea voluptuoasă a propriei distrugeri. Adevărul este că

niciuna dintre aceste entităţi nu „moare” cu adevărat odată cu intrarea în postmodernitate, aşa cum nu mor nici filosofia sau arta „mare”. Gianni Vattimo arată că aceasta din urmă va continua să supravieţuiască, restrângându-şi însă tematica la trei mari subiecte: „utopie, kitsch, tăcere”.3 La fel, fiecare domeniu „mare”.

3 Gianni Vattimo, *Sfârşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa, 1993, p. 60. Interesant este că Vattimo vorbeşte, în contextul „amurgului artelor”, despre o „sinucidere de protest” a artiştilor „adevăraţi”, refractari la comercializare şi la mediatizare, şi care constă în acceptarea de bunăvoie a marginalităţu şi chiar a tăcerii.

l cunoaşterii, între care şi cele care ţin de conştiinţa eiitist, continua să existe ca un caz particular al cu – tiratrii postmoderne. În general însă, postmodernitatea noa? te-e «posibilităţile de cunoaştere în cod propriu, produ„ nefmutaţii considerabile domeniilor amintite. C1 r le mai spectaculoase deplasări din istoria şi critica liră se produc, astfel, pe axa unor mari deosebiri dintre entalitatea modernistă şi cea postmodernistă: *monism* vs. *pluralism*, caracter *exhaustiv şi unitar* vs. *parţial şi fragmentar transcendenţă* vs. *imanenţă*, *idealism* vs. *pragmatism* etc Prin urmare, istoriile „mari”, naţionale, normative lasă locul istoriilor multiple, paralele, alternative, fiecare cu criteriile ei şi scara ei valorică, şi care se găsesc în raporturi de concurenţă, dar şi de interferenţă. Niciuna dintre ele nu mai poate avea pretenţia de infailibilitate şi nici sentimentul că „pune la punct definitiv” situaţia literelor româneşti. Dintr-o *structură* geometrică şi rigidă, sistemul valorilor literare devine un *câmp* dinamic, în continuă fluctuaţie, în interiorul său, valorile devin *virtuale şi interactive*, în sensul că ele nu mai depind doar de versantul autor-operă (*creaţie*), ci şi de cel operă-public (*receptare*), ceea ce face ca un consens total să nu mai poată fi realizat. Chiar şi în domenii ca învăţământul, unde problema normării şi a canoanelor se pune foarte acut, persistenţa unui singur punct de vedere s-a dovedit nerealistă. Manualele alternative reprezintă o idee pur postmodernă, care ar putea contribui, cu timpul, la eliminarea ridicolei mumificări a literaturii române în şcoală.

În acelaşi spirit al renunţării la iluzia exhaustivităţii, istonei „totale”, „de la origini până în prezent”, i se substituie istoriile *locale*, limitate spaţial sau temporal. Viaţa literară însăşi, s-a observat în ultimii ani, nu mai poate avea caracter naţional. Revistele de circulaţie naţională au fost, treptat, inocuite de cele de interes local, grupurile şi şcolile artistice în diverse zone au pierdut legătura unele cu celelalte şi se concentrează asupra lor însele. Puţine mai sunt festivalurile

şi colocviile care să adune literaţi şi critici din toată ţara. Caracterul fragmentar, fluctuant, nesistematic, „haotic” al vieţii literare de azi face ca orice istorie literară să fie fatalmente parţială şi locală. Acelaşi fenomen se poate observa în lumea universitară, în care cursurile tradiţionale de istorie literară, care urmăresc diacronic întreaga evoluţie a literelor româneşti, cedează, treptat, locul unui „puzzle” de cursuri opţionale configurate mai ales pe criterii de „vandabilitate” (cum ar spune Lyotard) şi care dau împreună o imagine a literaturii mai puţin clară, dar mai dinamică şi mai polimorfă decât cursul unic. Fragmentul, schiţa, detaliul, bruionul de analiză sau de interpretare, performate cu mijloace mai curând eclectice decât sistematice, sunt preferate vechilor istorii uniforme şi lineare. A înţelege literatura începe să însemne tot mai puţin a-i cunoaşte determinismul intern, evoluţia logică a formelor artistice unele din altele, şi tot mai mult a intui un câmp de interferenţe „aplatizat”, în care interrelaţiile dintre opere se produc în sincronie.

Istoriei faptelor (ele însele contestate ca repere absolute de gândirea postmodernă) i se alătură, în spiritul „arheologiei gândirii” a lui Foucault şi, pe de altă parte, al noilor orientări în istorie şi antropologie (şcoala de la revista *Annales*, hermeneutica antropologică a lui Richard Rorty etc.), istorii ale contextelor extraliterare: istoria mentalităţilor, istoria ideilor unei epoci, precum şi a tuturor celorlalte „imponderabile” care străbat, asemenea unor nervuri, masa faptelor de literatură. Dispreţuite în modernism, *biografiile* revin în actualitate cu mijloace de investigaţie noi: psihanaliza, reconstrucţia literară etc., până acolo încât ele îşi asumă o doză importantă de ficţiune, ceea ce le

face să devină, la rândul lor, ca şi literatura propriu-zisă, „translucide, „virtuale”, pâlpâind undeva la graniţa dintre reconstrucţia „obiectivă” şi roman.

Ficţionalizarea istoriei şi a criticii literare este, de altfel, deja un fenomen prezent masiv în noul tip de cultură. Noul

mărgele de sticlă” a fost anticipat de probabil, cel”] °*C* °utentic părinte al postmodernităţii literare, Borges, mal –, < –; n-a o lume în care criticii atribuiau, arbitrar, două care irnagur u…

din epoci diferite unuia şi aceluiaşi autor şi încercau să descrie trăsăturile sale artistice şi psihologice. Porcea Plode anulare (sau măcar subţiere) a graniţelor dintre critică S. jteratură este polimorf şi poate fi regăsit în întreaga modernitate literară ca o expresie, mai ales, a creşterii constantei teoretice, textuale, a autorilor. Mai cu seamă la autorii din grupul noilor romancieri francezi (Robbe-Grillet, Ricardou) şi din cel al postmodernilor americani (Barth, Federman) acest proces este imediat vizibil ca o invadare a literaturii de către concepte ale teoriei şi criticii literare. Opera literară tinde să devină, astfel, un fel de exemplificare, experimentală şi aproape didactică, a subtilităţilor teoretice ale noilor scoli. Autoreferenţialitatea textuală caracterizează deopotrivă modernismul târziu şi postmodernismul. În povestirea *Lost in the Funkouse4* din volumul cu acelaşi titlu, John Barth realizează un colaj de pasaje narative şi de teorie literară care se reflectă unele pe altele la nesfârşit, distrugând atât iluzia realităţii referenţiale, cât şi pe aceea a ficţionalităţii. La fel de interesant este şi artificiul ficţional din *Femeia în roşu* a lui Nedelciu, Mihăieş şi Babeţi, în care cele două linii narative principale, cea „realistă” (periplul celor trei autori în căutarea documentelor pentru roman) şi cea „romanescă” (aventurile Anei din Comloş, cea care avea să-l trădeze pe banditul Dillinger), sunt permanent comentate critic în paranteze auctoriale, subsoluri eseistice şi chiar polemici cordiale între autori. Mai mult, în finalul romanului putem citi o cronică literară în toată regula, care comentează subtil şi elogios substanţa cărţii („poate ultimul mare roman european”) şi expune împrejurările dramatice prin care, la graniţa a doua lumi,

autorul articolului a venit în contact cu lumea artistică românească. Cronica e semnată

4 John Barth, *Lost in the Funhouse*, Bantam Book, 1969, pp. 69 şi urm.

Martin Adams Mooreville şi, pare-se, ar fi fost publicată în *The New York Literary Journal*, *M ar eh 29, 1990*, p. *18 – 19, 5* Luată în serios de critica de întâmpinare, ea este de fapt o ficţiune ingenioasă, o ultimă farsă a acestui roman în întregime postmodern, căci mistificarea intră atât de mult în regulă jocului în ficţiunile de acest gen, încât ea devine într-un fel singurul lor adevăr, paradoxal asemeni cretanului care minte când spune că minte. Federman şi alţi „avangardişti ai postmodernităţii" (Sukenik, Abish) împing lucrurile şi mai departe, în cazul lor critica este cea invadată de ficţiune, ajungând un melanj numit *critifiction*. Nicolae Manolescu, care-şi strânge eseurile (uneori foarte „literare") alături de proze, confesiuni, jurnal de lectură, liste de tipul „îmi place, nu-mi place" între coperţile aceleiaşi serii de cărţi, cunoscutele *Teme*, Val Condurache, care într-un volum de „fantezii critice" 6 performează „exerciţii de digitaţie" cu titluri ca *Rece*, *călduţ*, *cald*, *fierbinte*, *frige*… *foc*! sau *Criticul în chip de libelulă* şi care continuă cu o serie de parodii borgesiene – Perpessicius, de exemplu, este pus să scrie o cronică la… *Noroaiele* lui Paul Anghel, iar Serban Cioculescu la *Don Juan* de Breban! –, sau Dan Silviu Boierescu în *Madame Ovary* şi în mai toate cronicile dedicate nouăze-ciştilor sunt exemple elocvente că acest fenomen, ţinând, iarăşi, de „impuritatea" postmodernă, există şi în critica românească şi se află în plină dezvoltare. Căci, în condiţiile erodării sentimentului de „adecvare la realitate" (*care* realitate?) în exerciţiul critic, singurul criteriu acceptabil rămâne *interesantul* kierkegaardian, adică un criteriu „slab", *estetic*. O altă faţă a modificării relaţiilor dintre literar şi metali-terar (discurs critic, estetic sau de teorie literară) în postmodernitate decurge din extinderea fără precedent a domeniului literarului, expansiune despre care voi mai avea prilejul să

5 Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş, *Femeia în*

roşu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, pp. 423 şi urm.

6 Val Condurache, *Fantezii critice*, Editura Junimea, Iaşi, 1983.

.) cocamdată să observăm că estomparea graniţelor *VOT* e r cţiune şi nonficţiune sau dintre ficţiune şi marginali

noteranetate etc. ficţională a pus critica literară într-o tatl> ţie incomodă, până la punerea în discuţie a înseşi raţiu-SltU de a fi, şi în *orice* caz a mijloacelor ei specifice. Imense în ale literarului, până de curând aproape cu desăvârşire Z orate de critică în ciuda frecventării lor de un număr cu uit superior de cititori faţă de cei ai literaturii „mari" (mainstream", în termenii adepţilor paraliteraturii), ca literatura pentru copii şi tineret, romanul de aventuri, westernul, melodrama, Ăorror-ul, romanul poliţist, literatura SF, benzile desenate, literatura de călătorii, într-un cuvânt literatura populară" avându-şi rădăcinile în freamătul anistoric al ficţiunii anonime dintotdeauna (basme, legende, hagiografii, „cărţi populare", literatura sapienţială şi ficţională a Orientului – *Panciatantra*, *O mie şi una de nopţi* etc.), sunt redescoperite azi şi „reciclate" în operele de ficţiune postmoderne, cu care uneori seamănă izbitor în sensul unei fantezii fără limite şi fără memorie, construind ficţiuni ca proiecţii ale dorinţei şi reveriei pe structuri arhetipale eterne. Când John Barth recunoştea în Şeherezada arhetipul prozei postmoderne (la fel de bine s-ar fi putut referi la *Eddele* nordice sau la romanul grecesc „cu peripeţii") el intuia reînnodarea prozei actuale cu tradiţia milenară a povestirii de dragul povestirii. Mario Vargas Llosa, unul dintre marii postmoderni de azi, se referă la această eră crepusculară a ficţiunii în *Povestaşul*, pentru ca în *Mătuşa Julia şi condeierul* să construiască lumi demente, în care kitsch-ul şi miturile moderne îşi amestecă monstruos temele şi subiectele, în scenariile radiofonice ale „genialului" Pedro Camacho, ficţionarul popular atins de melancolie. Studiul acestor fenomene este astăzi la ordinea zilei în universităţile occidentale, mai ales americane, Pocind într-o cultură încă plină de iluzii cum este cea românească de azi critica focalizează în continuare aproape exclusiv pe „marea literatură". Totuşi există deja câţiva speiştim paraliteratură, între care

ar trebui amintit mai întâi

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

profesorul Florin Manolescu, autorul unei excelente istorii a literaturii SF. De altfel, SF-ul românesc a fost, din 196Q încoace, prin colecţiile şi revistele specializate, unul dintre cele mai interesante domenii ale literaturii contemporane având miturile sale, marii autori, curentele, genurile şi speciile sale distincte. La structurarea sa a contribuit o critică adeseori sofisticată, numărând străluciţi eseişti şi erudiţi în materie. Mult mai slab monitorizate au fost celelalte zone ale paraliteraturii româneşti, dacă nu punem la socoteală interesul arătat romanului „de mistere", celui „haiducesc" etc., din secolul trecut, interes datorat însă nu apartenenţei lor la marginalitatea literară, ci faptului că s-au văzut în ele precursorii romanului modern. Un foarte reuşit număr tematic despre paraliteratură a publicat şi revista *Caiete critice în* 1987.

Oricât de marginale, genurile şi speciile paraliteraturii rămân ficţionale şi pot avea, prin aceasta, pretenţia la o legitimitate literară. Este de aceea un paradox faptul că ele au fost acceptate mult mai greu de autoritatea critică decât alte domenii ale scripturalului, care sunt, parţial sau în întregime, nonficţionale, ca (auto) biografia sau jurnalul. Modernismul a avut faţă de acestea o atitudine ambiguă, în general centrată pe operă, văzută ca un sistem structural „obiectiv", critica modernistă a dispreţuit biograficul ca sursă de informaţie sau, pur şi simplu, de interes. Autorul ca om concret avea puţin de-a face cu opera sa, care era văzută mai ales în impersonalitatea ei. Biografia este astăzi genul literar cu cel mai mare succes de vânzare în Occident, fapt care arată că accentul s-a deplasat, în interesul publicului, de pe *regular* (operă) pe *iregular* (autor), ceea ce arată caracterul postmodern al acestei evoluţii. Publicul este azi un devorator „vampiric" al detaliilor vieţii scriitorilor (dar şi a actorilor, oamenilor politici, sportivilor etc.). Cât despre jurnal, prestigiul său a fost mare în perioada interbelică datorită afinităţii sale cu ideea de „autenticitate", atât de fascinantă pentru scriitorii modernişti de la Gide încoace. Scrieri fundamentale ale

moderniste româneşti, între care romane de Camil Prozel u Anton Holban, Mircea Eliade, M. Blecher sau retrl Santin Fântâneru, sunt jurnale sau încorporează jurnale. A °ticalofilia sa, notaţia fulgurantă a evenimentelor, lumiunor experienţe existenţiale cu neputinţă de surprins „arl atiul îngust al naraţiunii clasice şi chiar moderne au făcut din jurnal, atât în modernism, cât şi în postmodernism (unde elementul biografist, extrem subiectiv, este cel căutat, *A* data aceasta nu pentru sinceritatea sau autenticitatea sa, ci pentru efectele hiper-realiste pe care le permite), una dintre speciile literare cele mai cultivate. Critica, în consecinţă, a cuprins-o în domeniul ei de interes, aşa încât au apărut şi la noi, în ultimii ani, cărţi dedicate în întregime jurnalului.7 După 1990 numărul scrierilor *non-fiction* sau *semifiction* a crescut enorm în România prin publicarea memoriilor unor însemnaţi oameni politici din perioada interbelică (Carol al II-lea, Argetoianu, Gafencu), a unor jurnale inedite mai vechi sau mai noi (al lui M. Sebastián şi al lui H.R. Patapievici sunt printre ultimele publicate), a unor mărturii ale celor care au suferit în timpul dictaturii comuniste (literatura închisorilor, a deportaţilor etc.). Toate au fost discutate ca *literatură* de critica de întâmpinare, fără ca, în cazul lor, să mai fie posibilă – sau dezirabilă, sau morală – aplicarea pură a criteriului estetic. Pentru judecarea lor ca fapte de literatură critica a trebuit să-şi remodeleze conceptele şi atribuţiile şi să reconsidere criterii (etic, politic, religios etc.) pe care le crezuse abandonate definitiv. Putem aprecia că după revoluţie critica literară a scris mai mult şi cu mai mult interes

7 Poate cea mai interesantă în acest sens este cartea lui Mircea Mihăieş.

De veghe în oglindă (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988), nu fumai prin faptul că discută cele mai importante modele de jurnal din epoca modernă: Stendhal, Baudelaire, Tolstoi, Gide, Muşii, Virginia yoolf, Kafka, Gombrowicz, Pavese, Camus, dar şi Maiorescu, Mateiu îragiale sau Radu Petrescu, ci şi pentru că volumul însuşi este în bună arte organizat ca un jurnal, devenind astfel un bun exemplu de

criti-faion.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

despre operele *non-fiction* decât despre literatura – *stream*, fapt „scandalos" în perspectivă modernistă, dar cu totul normal în postmodernitate, unde fantezia debordantă a realităţii „reale" este cu greu concurată de realitatea' ficţională.

Pluralizarea perspectivelor în istoria, critica şi teoria literară nu priveşte numai includerea paraliteraturii (şi, implicit, valorificarea *kitsch-ului* ca sursă de expresivitate artistică), ci şi o atenţie sporită acordată unor alte domenii ale marginalităţii literare, extrem de active în culturile occidentale, dar abia incipiente în literatura română, unde trebuie să ne aşteptăm la o augmentare a fenomenului în anii următori. Este vorba despre literatura „minoritarilor" (naţionali, rasiali, de *gender* – femeile, homosexualii, lesbienele – etc.), a căror voce se aude cu tot mai multă putere în lumea democratică de pretutindeni. Literatura conaţionalilor noştri maghiari, ţigani, germani a fost mereu prea puţin cunoscută. În perioada comunistă ea a fost falsificată sistematic: ţiganii nu au fost recunoscuţi în niciun fel ca naţionalitate şi nu au avut un învăţământ în limba maternă, motiv pentru care cultura lor specifică este mai ales orală şi prea puţin studiată. Ar fi o mare greşeală să se considere, din cauza aceasta, că nu există, de fapt, o cultură ţigănească. De fapt, muzica ţigănească este însoţită de texte de o mare expresivitate poetică, având ca sursă un argou imens, care stă la baza tuturor argoujrillor europene. García Lorca sau Miron Radu Paraschivescu au esenţializat la modul modernist lirica ţigănească, dar o adevărată redescoperire a lumii lingvistice a acestei popuj laţii proteice nu ar fi posibilă decât în postmodernitate, pe urmele lui Ton Budai-Deleanu. Scheme comportamentale şi eşantioane de vorbire ţigănească sunt inserate ingenios în texte l optzeciste (Nedelciu, Cuşnarencu, Cristian TeodorescuH Cel puţin la fel de multă atenţie din partea criticii şi teori<B literare merită literatura celei mai mari „minorităţi" a mai numeroasă, de fapt, decât „majoritatea", şi anume

CONSECINŢELE POSTMODERNISMULUI 221 f meilor. Studiile

de filosofie, etică, estetică etc. feministă că astăzi biblioteci întregi în universităţile occidentale, l „ruind una dintre cele mai dinamice zone ale postmoderjnului cultural. Condiţia „celui de-al doilea sex” (Simone l Beauvoir), privită din toate punctele de vedere posibil, à la cel biologic până la cel filosofic, de la feminismul mi-l'tant până la cel teoretic, constituie una dintre marile teme ale postmodernităţii, prea complexă ca s-o pot dezvolta în studiul de faţă. Nu există domeniu al cunoaşterii umane în care feminismul contemporan să nu fi creat o breşă prin de-construcţia presupoziţiei de masculinitate a „omului” (văzut mai întotdeauna ca *mân* – în detrimentul lui *woman* – şi nu ca *human being*) şi prin edificarea unei perspective feminine. Istoriei, de exemplu, citită ca *His-Story* (povestea *lui*), îi este astfel opusă o posibilă *Her-Story* (povestea *ei*). Feminismul actual nu mai militează, în consecinţă, asemenea celui tradiţional, pentru *egalitatea* cu bărbatul (drept de vot, salarii egale etc.), ci descoperă ca sursă a demnităţii *diferenţa*. Studiile feministe sunt incipiente în România, dar, în condiţiile unei adevărate explozii a societăţilor şi grupurilor feministe (sunt astăzi peste două sute în toată ţara), trebuie să ne aşteptăm la o foarte rapidă recuperare a decalajului faţă de Occident în următorii ani. Dacă în domeniul literar nu se pot cita decât câteva lucrări de diplomă sau de doctorat cu tematică feministă, primele volume au apărut deja în domeniul niozofic.8 Revista *Secolul* 209 a publicat recent un număr cu tematică feministă: „Femei şi feminisme”, în care studiile de itică şi teorie literară sunt însă remarcabil de puţine.

3 «e cea mai activă autoare din domeniu este la noi Mihaela Miroiu, scută pentru publicarea volumului original de filosofie feministă «o, ca şi a foarte utilelor antologii de gândire feministă *Gândul* şi *Jumătatea anonimă* (apărute toate la Editura Alternative, reşti, 1996, 1995

1996, 1995, 1995). Nr. 7 – 9/1 996.

Iată tot atâtea zone, ignorate aproape cu desăvârşire d J critica tradiţională, şi care se deschid luxuriant criticului postmodern. Cum „centrul” tinde să dispară (căci *eul*)) Se rostogoleşte din centru către

X”...) prin ştergerea graniţelor dintre „sus” şi „jos”, „elitist” şi „populist”, „etern” şi „efemer” etc., se conturează de-acum înainte un imens domeniu al *virtualităţii* culturale, spaţiu al interferenţelor peri manente, inclusiv cu mediul exterior, „necultural”, cu mediile de comunicare, cu sistemele informaţionale, în care „epoci varii, şi vechi, şi noi sunt date/ deodată toate”. Coplanaritatea tuturor formelor şi experienţelor şi distrugerea graniţelor dintre domenii duc la o cunoaştere continuă care se converteşte proteic, fluctuant, contextual în religios, ştiinţific, filosofic, estetic într-o suprapunere şi un joc semantic care amintesc de sincretismul originar.10

Conştientizarea faptului că în epoca postmodernă consensul total nu mai este posibil în valorizarea experienţei estetice a dus la o criză violentă a canoanelor literare şi culturale. Am putea spune, exagerând numai cât e necesar, că am asistat în anii ’80 în universităţile occidentale – cel mai acut în Statele Unite – la o veritabilă „bătălie canonică”, comparabilă cu faimoasele *Battle of the books* şi *La Querelle* de

10 Mi se pare foarte interesant punctul de vedere în privinţa extinderii? noţiunii de *cultură* al unui tânăr scriitor, Caius Dobrescu, care scrie în prefaţa romanului său *Balamuc sau Pionierii spaţiului* (Editura Nemira, Bucureşti, 1994): „Conceptul de «cultură» cu care se amuză intelighenţia noastră este un fetiş, o mumie, o paparudă de lux, ceva fără legătură cu eforturile pe care fiinţele în carne şi oase le fac pentru a rămâne deasupra liniei şi a nu o lua razna. Deciziile vieţii de zi cu zi, ges” ţiunea burgheză a bugetului familiei, miturile TV, cu ereditatea lor pro –, letcultistă cu tot, limbajele străzii, inscripţiile din pieţe sau de ştiţi dvsunde, ce îmbrăcăm şi ce nu, toate acestea şi multe altele ţin de cultură cel puţin tot atât cât cutare fandoseli ale numeroşilor noştri teologi amatori sau cutare prelegeri de morală cubistă, hiper-realistă sau minimală, [-l Preocupat să dea mira Spiritului sau cel puţin a Stilului înalt, profesionistul ficţiunii intră în panică la constatarea că lumea nu prea gustă WJ program făcut doar din miră” (p. 7).

„Courile ei nu s-au stins nici până astăzi, extinaltaoa*toale* culturile lumii civilizate şi provocând, în zinjyle universitare şi nu numai, controverse, rupturi între

Ole a-i contestări vehemente ale unor valori tradiţionale gllll” *, *1* A * * 1 * * 1 1”.

taurări ale altora, învinuiri de impietate culturala, ca şi în leroză culturală între membrii taberelor aflate în luptă. *r* urile şi câştigurile posibile ale disputei canonice sunt evidenţiate cu subtilitate de Virgil Nemoianu în articolul său Literary Canons and Social Value Options” 11: „Certainly an opening towards areas of the secondary, of marginality and heteronomy, and a more generous valuation spread over broader areas of textuality are events that will be saluted by the scholarly and the playful alike. Not so a certain grim rancor and a demolishing urge that are soon recognized inside the process and that seem directed more at literature and literariness than at any specific work in itself. The deconstructive affect turns into sedulous dis-mantling and brutal levelling”. 12 în Statele Unite bătălia canonică din universităţi şi din alte medii culturale a fost declanşată mai ales datorită coliziunii dintre mai multe rase, comunităţi etnice, civilizaţii, culturi într-un creuzet în care hegemonia „europeană” (omul de cultură definit ca „bărbat alb, european, mort”) face tot mai greu faţă presiunii culturilor marginale. Dorinţa legitimă a etniilor şi grupurilor culturale de a-şi impune propriile valori a creat pluriculturalismul fertil, „popular”, al Americii de azi, dar a dus şi la extremisme nefaste, cum este cazul înlocuirii lui Shakespeare în *cumcitlum-ul* unei universităţi cu scriitoarea de culoare Ahce Walker (astfel de exemple sunt nenumărate). Tensiunea dintre universalism (valori clasice ale civilizaţiei europene) Şi pluralism (valori locale ale etniilor lumii) este, în cultura

Litt Vâr§1 Nemoianu> R°se «Royal, *The Hospitable Canon*. *Essays on* PuhM? *Play Scholarly Choice, and Popular Pressures*, John Benjamins îi *n11*? Ca> Amsterdam/Philadelphia, 1991, pp. 215 şi urm. *th id*., *ţ*. 215.

postmodernă de azi, imaginea în mic a tensiunii dintre g! O-balism şi descentralizare în întreaga eră a postmodernităţii Fireşte, în cultura română bătălia canonică (care mi se pare iminentă) se va desfăşura pe coordonate diferite. După ce în perioada interbelică, tensiunea valorilor a fost remarcabilă – în aşa măsură, încât un foarte tânăr şi necunoscut critic ca Eugen Ionescu putea pune în discuţie, în cartea sa Afo multe dintre cele mai reputate figuri ale literaturii vremii (Arghezi, Camil Petrescu, Sadoveanu etc.) –, perioada comunistă a provocat un îngheţ fără precedent al valorilor, datorat mai alesfaptului că valoarea literară a unui scriitor (lucru valabil, de altfel, pentru orice domeniu) era dublată de o plusvaloare etică şi patriotică. A lovi în prestigiul unui autor, fie el vechi sau contemporan, devenea astfel echivalent cu a lovi în interesele şi în imaginea naţiunii. Scriitorii au devenit astfel idoli ai tribului, sacrosancţi şi mortificaţi, faţă de care spiritul critic devenea neputincios. Pietrificarea valorilor continuă şi azi, mai ales în zonele foarte conservatoare ale culturii: învăţământul, Academia, ca şi în multe reviste de orientare naţionalistă sau, pur şi simplu, retardate cultural. Această dublă pietrificare, estetică (perspectiva reducţionistă a modernismului) şi ideologică (de tip naţionalist) a dus la distorsionarea insuportabilă a culturii române, la un imobilism şi o apatie teoretică fără precedent. Bătălia canonică, de aceea, nu va fi dată în România între criticii liberali şi cei conservatori, deopotrivă inteligenţi şi toleranţi, ci între o minoritate culturală formată de curând în spirit occidental şi un aparat birocratic care va „apăra valorile adevărate" prin acapararea posturilor înalte din cultură, de la înălţimea cărora vor prezerva *statu-quo-ul* unei lumi în care, odată, au prosperat şi pe care o regretă. Fluidizarea şi relativizarea literaturii române este totuşi inevitabilă şi, departe de a duce la „distrugerea" sau „denigrarea valorilor (nu contest excesele regretabile: negarea totală, e exemplu, a lui Sadoveanu, Călinescu sau Arghezi datorită compromisurilor lor politice), va trezi la viaţă operele

f cate în superlative şi va aduce în prim-plan şi alte vaite linii şi orientări, alte şcoli, ignorate până astăzi.13 îl /va pierde în (falsă)

grandoare şi în (artificială) impor” naţională, literatura va fi în schimb mai liberă şi mult diversă. Ea va corespunde astfel lumii în care a intrat, le din urmă, şi România după decembrie 1989 pentru ca cum arată Nemoianu în acelaşi articol, „canonization „mimarily a democratic process. Scholars, institutions, deologies, groups of writers or [...] individuals may proose iniţiate, pressure, and manipulate as much as they wish. The power to dispose is reserved to a much wider reading public which, standing for the community as a whole, over longer stretches of time adopt certam works and authors as representative for themselves”. 14

u Un număr tematic recent al revistei *Dilema*. (3 – 9 oct. 1997) îmi confirmă sentimentul că punerea în discuţie a sistemului de valori, în mare măsură învechit şi nefuncţional, al culturii româneşti a început deja. Sub titlul „Valori sub semnul întrebării – bătălia canonică – „aflăm ce gândesc pe această temă critici şi scriitori mai vârstnici (Paul Cornea, Sorin

Alexandrescu) sau mai tineri (Ion Bogdan Lefter, Ioana Pârvulescu, Ion

Manolescu, Liviu Papadima, Cosana Nicolae). „În ultimii ani”, scrie

Paul Cornea, „odată cu răsturnarea dictaturii [...] s-a declanşat şi la noi o veritabilă efervescenţă canonică. Ceea ce importă nu e radicalitatea unor opinii punctuale, nici reacţia inerţială a unor întârziaţi. Semnificativ e însuşi faptul punerii în discuţie, fără inhibiţie, într-un context pluralist, a întregului corpus al valorilor consacrate!” Ioana Pârvulescu vede o alegorie a bătăliei canonice în înfruntarea surdă dintre intolerantul călugăr

Ferapont şi umanul Zosima din *Fraţii Ka*. *rama*. *zov*. Ion Bogdan Lefter ibservă similitudini între confruntările în plan politic şi cele în plan liteir în România post decembristă: „«bătălia canonică» postmodernă şi «bă

— canonică» democratică sunt feţele aceluiaşi mare proces istoric [...]

turarea în profunzime a întregii societăţi româneşti, cu tot cu tra

sale culturale autarhice şi triumfaliste…” Cea mai radicală opinie partme profesorului Sorin Alexandrescu: „cred că a venit în sfârşit să se încheie supremaţia canonului estetic în cultura română […]

orest nicio (nouă) bătălie canonică, ci doar abandonarea oricărui on. şi tânjesc după aerul pur care-i va urma”.

ra, *ry Canons*… loc. cit., pp. 231 – 232.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Democratizarea culturii, în condiţiile lărgirii publicului cu l instruire medie şi superioară – şi mai ales ale diversificări; şi pluristratificării acestuia – presupune luarea în considerare, de către scriitori, critici, profesori şi teoreticieni ai literaturii, a tuturor temelor abordate pe scurt aici. Ele ţin toate de paradigma postmodernă şi indică o nevoie de schimbare în dublu registru: renunţarea, pe de-o parte, la monismul limitativ modernist şi, pe de altă parte, la reflexele totalitare formate în jumătate de secol de comunism. Noua paradigmă nu trebuie înţeleasă ca o nouă etapă, superioară, în receptarea culturii, literaturii, operei de artă etc., ci ca o *renunţare* la iluzia modernistă, o *regăsire* a teritoriilor pe care cultura le-a abandonat de bunăvoie de două sute de ani încoace (marginalul, secundarul, subteranul, eteroclitul, fabulaţia) şi o *refacere* (*Verwindung*) după o extenuantă agonie.

Exista o tipologie postmodernă?

Am preferat acest titlu neutru şi oarecum ambiguu – dar ambiguitatea este o specialitate a criticii postmoderne – altuia mult mai precis şi mai angajam: „Precursorii postmodernismului românesc”, încerc astfel, poate cu naivitate, evitarea celei mai persistente prejudecăţi a adversarilor postmodernismului, ideea că pentru un adept al conceptului „totul e postmodern”. Voi vorbi în acest capitol, foarte pe scurt din păcate, despre Cantemir şi Radu Ionescu, Budai-Deleanu şi Ion Ghica, privind *unele* aspecte din *unele* scrieri ale lor din perspectivă postmodernă. Neîndoios, ei *nu* pot fi consideraţi scriitori postmoderni sau măcar precursori, în înţelesul clasic al cuvântului, ai literaturii postmoderne. În comportamentul lor ca autori, ca şi în anatomia scrisului lor, există însă indicii ale unei anume

stări de spirit, ale unei fantezii de multe ori gratuite, încâlcite, iregulare, ale unor false alegorii asimetrice, ale unei dispoziţii ludice, combinatorii, ale unor experimente visătoare, pâsloase, lipsite de ideea progresivi-iţii, ale carnavalescului, goliardicului, spiritului popular, ale aplatizării temporale. Multe dintre aceste manifestări pot fi înglobate în universul manierist sau în cel baroc, şi într-ade-există o puternică afinitate, de multe ori observată, între imodernism şi aceste curente „asianice" (să ne amintim că, i vreo douăzeci de ani, barocul devenise un concept la e „la modă" ca postmodernismul în zilele noastre şi că pe

Ul – Sau? arla – bar°C") Cum P°stmoder-conturat, chiar şi în literatura română, cum se va

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

vedea în continuare, ca un adevărat fenomen cultural global manifestat printre altele şi printr-un curent literar, întrebarea care se pune, ca şi în cazul clasicismului, romantismului barocului etc., este dacă există dedesubtul acestor manifestări o dominantă umană, o tipologie care să subîntindă nu numai fenomene actuale", ci manifestări ale spiritului uman din toate timpurile. Aşa cum putem găsi o dominantă romantică la Catullus sau la Shakespeare, mult înaintea romantismului „istoric" din secolul al XIX-lea, cum clasicismul se defineşte şi prin Pindar, şi prin Racine, cum poezia moderniştilor s-a dovedit a avea afinităţi cu cea a „abstruşilor" 1 secolului al XVII-lea, este posibil să ne întrebăm dacă nu a existat cumva, în toate timpurile, un „om postmodern", ale cărui creaţii să poată fi recunoscute ca urme ale spiritului postmodern indiferent de epoca în care apar. Principala dificultate în imaginarea acestei situaţii ţine de structura aparte a termenului „postmodernism", care, aşa cum am văzut într-o secţiune anterioară a lucrării, are dezavantajul de a cuprinde, prin prefixul inclus, o raportare temporală la un alt curent artistic. Dacă renunţăm însă la analiza cuvântului şi îl considerăm doar o siglă compactă, nimic nu ne împiedică să-l privim tipologic, într-adevăr, starea de spirit postmodernă poate fi pusă în relaţie cu câteva mari distincţii esenţiale care stau la baza literaturii europene, în opoziţia *aticism* (realism, concizie, rigoare, proprietate a termenilor) vs. *asianism* (ficţiune,

fabulaţie, ornament, elocvenţă), postmodernismul se situează mai curând în a doua categorie. La fel, în cazul distincţiei *literatură înaltă* vs. *literatură „populară”*. Comparat cu romantismul tipologic, postmodernismul are în comun cu acesta sorgintea „joasă”, populară, „carnavalescă”, dar se deosebeşte prin absenţa totală a naivităţii şi efuziunii romantice. Comparat cu barocul, trăsătura

1 Vezi teza lui G.R. Hocke din *Manierismul în literatură*, Editura, Univers, Bucureşti, 1977.

„Este bogăţia formelor, iar cea distinctivă – absenţantului metafizic al timpului devorator. În fine, există comun al manierismului şi postmodernismului, mani-fotat prin luciditate, iregular, abstrus, intricat, enigmatic, dar vieţii importante: caracterul democratic, ambiental al imodernismului, gustul său pentru mezalianţă şi kitsch, de elitismul preţios manierist, într-un cuvânt, în cadrul 1 melor „asianice” postmodernismul are un profil distinct f la de alte curente cu care a fost adesea comparat, deşi există şi numeroase interferenţe, dar se deosebeşte total de formele „aticiste” ale spiritului, cum se manifestă ele în clasicism sau modernism. Această perspectivă îmi va îngădui să observ, într-un *raccourci* rapid al literaturii române, forme artistice foarte asemănătoare celor folosite azi de autorii postmoderni şi care, într-un fel, „anunţă”, „prefigurează” dezvoltările cu adevărat postmoderne din a doua jumătate a secolului nostru, în urmărirea formelor şi mentalităţilor (cvasi) postmoderne – încadrabile, adică, într-o schiţă de tipologie postmodernă –, voi construi o scală cu trei trepte de relevanţă: voi discuta mai întâi fenomene arhaice şi premoderne din literatura română, unde aspectul „postmodern” al unor pagini este doar puţin mai mult decât o speculaţie ceţoasă (deşi nu vor lipsi, cum se va vedea, nici surprizele adevărate); apoi voi prezenta perioada interbelică nu ca pe o epocă de triumf al modernismului, cum se face de obicei (legitim, de altfel, dar incomplet), ci ca pe o înfruntare, uneori acută, între, pe de-o parte, modernismul autoritar şi, pe de altă parte, manifestări premoderne, nemoderne sau de-a dreptul *antimoderne*. Contestarea modernismului

în perioada sa de triumf a fost mult mai puternică decât se; rede în mod curent, şi ea nu a venit mai ales din mediile tradiţionale. Relevantă este revolta din chiar miezul modersmului şi care pregăteşte emergenţa, după război, a unui 1 de gândire diferit, în fine, cea mai mare parte a secţiunii e a lucrării de faţă va fi dedicată postmodernismului

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

„Plin”, în adevăratul sens al cuvântului, care, dezvoltându-se lent şi subteran în anii ’50 – 70, eclozează în plină lumin” în anii ’80, când se impune ca *realitatea* artistică a epoci noastre.

Curiozităţi literare, experimente, anticipări

Spre deosebire de situaţia din Occidentul cultivat, literatura română premodernă nu înregistrează decât sporadic adevărate „curente artistice”. Scrierile, adeseori fără intenţionalitate propriu-zis literară, nu se organizează de obicei în paradigme şi, dacă respectă canoane (cel bizantin, de exemplu), o face inconsecvent şi fără acurateţe. Este posibil ca, pentru câteva scrieri mai târzii, să creăm *aposteriori* un cadru de ideologie literară – s-a vorbit despre *baroc1* în scrierile româneşti din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea –, dar aserţiunile de acest fel vor rămâne mereu discutabile (în sensul bun al cuvântului) datorită caracterului izolat şi de multe ori fragmentar al scrierilor, care nu se organizează în adevărate sisteme de gândire şi de practică artistică. Expresivitatea scrierilor de până la începutul secolului al XIX-lea e de multe ori involuntară, iar când este premeditată este opera unor autori izolaţi, ce pot avea câteodată chiar sclipiri de geniu. M-a atras, din perspectivă postmodernă, bizareria, iregularul, ludicul, uneori teratologicul unor texte din „subteranul” li-eraturii române, care strălucesc uneori, scoase la suprafaţă, asemenea unor cristaline flori de mină. O mică, dar poate sugestivă colecţie de astfel de ciudăţenii, unele mai cunoşte, altele obscure, urmează în continuare, mai întâi în eniul poeziei, apoi în acela al prozei.

„CZ1 sunt «a lui Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din l XVII-lea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Dezvoltări „macaronice”, multilingvistice, artificioase în limbaj proliferează în pământul compozit al poeziei medievale. Unele sunt ode închinate unor înalte personaje, precum cea din 1674, aparţinând lui Mihail Halici:

„Carmen primo et uni genitum
Linguae Romano-Rumanae
Honoribus
Fortunae et Auspiciis Impenetrabilis Dacici Argonautae
Praenobilis Domini
Francisci Paricii, *Papensis* etc.
Veteris oculissimi în Illustri Enyedina
Haliciastri: *natum*.
Cânt sănătate, sărind la voi-Rumanus Apollo
La toţi, cât zvânta-n împărăţie şedeţi! De unde cunoştince aşteptem şi ştiinţă: ferice
De Amstelodam, prin charţi este-n omenie tipar. Lege dreaptă au dată frumoasă cetate Geneva:
Ecz vine Franciscus, cinete Leyda, Paris! Prindeţi mâne surori, cu cest nou oaspe: nainte
Fraţi, fârtaţi, Nimfele iasă curând Domni buni, mari doctori, Dascălu şi bunule Doamne
Cu pace ei fitz, cu pane şi sare, rugăm”. 2

Altele sunt translaţii năstruşnice, uneori rabelaisiene, ale unor versuri ovidiene, ca în cazul unor scrieri ale lui Valentin Frank von Frankenstein (Sibiu, 1679), aşezate sub titlul grotesc *Hecatombe sentiniarum ovidianarum germanice imitatum*. Distanţa dintre lapidaritatea textului original şi şovăiala oralităţii valahe stârneşte o stupoare veselă:

„Felix cui sua non faci dicere amica potest
Valachice
Fericitu-i cel bărbat care are pat curat.

2 Din antologia *Poezia românească de la începuturi până la* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 36.

Cui nevasta poate zice Nu am făcut, o, voinice!

Utflerent oculos erudiere suos

Valachice

Verse măcar lacrimile Fetele şi muierile Nu gândi fii fără grijă Csel ce plânge nu se pişe.

Şi rota defuerit tu pe de carpe diem

Valachice

Cine n-are cai şi car să meargă cu folos Strânge bine picioarele şi umblie pe jos”. etc.3

Jocuri combinatorii, aranjamente tipografice savante, acrostihuri şi alte manierisme găsim în scrierile lui Dimitrie Eustatievici Braşoveanul, dovadă a unei predispoziţii ludice, ignorate pe nedrept, a primilor poeţi români, pentru care instabilitatea limbii române „preliterare” era o sursă de căutări şi experimente:

„Cinstească-ţi cinstirea cea prea cercetată, Videşugul văpaia varsă veninată”.

„Ce stri au ispră por are care vit nirea

M-ameste au prin Scor” 4

Occisio Gregarii în Moldavia Vodae tragedice expressa combină tentaţia naraţiunii în versuri (care străbate, ca o

PP43 – 44., p. 82.

amintire a eposului de altă dată, dar cu o coloratură ironică întreaga literatură română, ajungând până la prozele rimate postmoderne ale lui Nedelciu) cu lungi şi uimitori „monştri” lingvistici, deloc mai prejos, iarăşi, decât cei din *Pantagruel* în care alegoria savantă face o rodnică mezalianţă cu melo-peea folclorică: descântecul, blestemul etc. Dezmembrat după moarte, asemenea lui Purusha, Bachus creează un univers oenologic:

foalele mieu, care-i sufletul mieu, îl mâncaţi/ şi în pomana me vă uspătaţi. / fără de-l veţi împărţi/ mai la mulţi va prisosi; / faceţi dară din maţe/ cârnaţe, / din cele mărunte/ la ceteră coarde, / din vine/ strune, / din măruntăi/ tăieţăi/ [...]/ din peliţa (de) lângă plămână/

facă-şi cele jingaşe mănuşi în mână, / din peliţa de burdof/ facă-şi căiţă cu ţof; / din măduha în ea băgată/ facă-şi carii capul cicilesc, / pomăda şi sopon de Anglia/ [...]/ Nasu fie la buti tolceri, / grumazu îl las să bea cine-i colceri; / gura fie uşă de şură/ doară va veni vântul dă pa strugur (I) de mură. / Păru las la cei coposi deasupra de frunte, / dar mă tem că la tot nu va ajunge/ [...]/ Pa mine să mă îngropaţi/ fără popă, mă astupaţi/ în ţintirimu fă-gădăului, / în cripta bordăului; / nici să mă dezgropaţi/ pană n-or veni alţi cărnaţi. / Ase Dumnezeu să vă ajute/ şi această goală bute/ Amin. / Vai, mori/ că n-am vin". 5

Subminarea sarcastică a jurământului stă de asemenea în logica poemului goliardic, a cărui vitalitate înspăimântătoare n-a putut fi niciodată integrată în modernitatea literară, dar de care spiritul postmodern se simte fascinat:

„Dară ca să fii credincios, dintâie vei jura: / Pa noao ţări, / pa trei mâncări, / pa zioa de ieri; / pa spatele vântului, / pa faţa juciului, / pa coada măgariului; / pa ciuma pădurii/ pa apa vinerii, / pa spuma Dunării; / pa picioare de porc ce eşti, / cu coaste, cu şold cu tot, / perire-ai tu tot; / pa oală, / pa boală, / pa pistoale, / să se pişe toţi în iele; / pa lunii, / pa macavei/ pa marţolea/ cu fasolea, / pa miercurata/

5 *Ibid*., pp. 90 – 92.

 – clonţata, / care mâncă pe tata; / pa acest condei/ ca să-de vultur, / scobiţ-ar în cur; / pa lup, / pa urs, / pa sâtă, / piei, / că".1 „tot ce jaca vei fi credincios. / Ase zioa de astăz să pa IUS/ Ş r te bată!

nicile rimate din secolul al XVIII-lea răspund, ca şi° file sau cărţile populare, nevoii de ficţiune a unui kaf!] ° crescut în tradiţia mai curând orală a şezătorilor şi PU dintelor de lectură publică", evocate, printre alţii, de F? r de Rădulescu. Am spune că ficţionalitatea acestui gen dvscrieri seamănă atât de mult cu cea postmodernă pentru f amhele se găsesc la graniţa dintre oralitate şi scriere, respectiv dintre scriere şi o nouă oralitate.7 Ceroase, proteice, indiferente faţă de adevărul istoric, pe care au tendinţa să-l la ducă la arhetip", ele sunt adevărate nuvele senzaţionale în versuri, folclor „urban" asemenea

celui al literaturii de consum de azi. Senzaţionalul se exprimă aici fie prin melodramă, fie prin descripţia precisă, sadică a unor fapte cumplite:

„Acolo unde vorbe. / Au cerşut tabac să be, / Tabacherea o deschis/ Şi către vodă o întins. / Şi când vodă s-au plecat, / Adică să ia tabac, / Face semn la haznatariul/ Să-l lovască cu hamgeriu. / Şi îndată îl loveşte în spate/ Şi-i dete o rană de moarte. / Atunci vodă căzând pre pat: / – Aman, efendi – au strigat; / [...]/ Căci îndată ciialalţi/ Bostangii ce sta armaţi, / Năvăli ca nişte luară/ Şi în cuţite îl luară. / 1 de spaimă şi de frică, / Să smânceşte şi să aruncă; / Şi cu dânşii s-au luptat, / Până şi-o fereastră-au spart, / Vrând să iasă şi se scape/ De acia cumplită moarte. / Dar n-au câştigat folos/ Căci că l-au coborât jos. / Şi, pentru ca să nu strige, / Un turc de grumaz îl strânge. / [...]/ Iar vodă cu atâţia munci, / Precum am zis, de mucenici, / După ce au slăbit de tot/ Şi s-au

pp. 87 – 88.

Claviatura computerelor, de exemplu, este deja socotită un disponvechit şi va fi înlocuită, ca un nou simptom al postmodernităţii.

«transmiterea comenzilor prin rm vocea umană.

236 POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

văzut ca un mort, / Atunci, dar, şi gelatu/ I-au tăet de la truD capul, / [...]/ Iar trupul cel mult căznit/ Şi de cuţite răzbit/ Şăpre faţa casei (n) tins, / Izvorând sânge dintr-îns; / Şi se bate ca un peşte, / în sânge se tăvăleşte”. 8

O poveste a caligramelor nu ar avea postmodernismul, şi chiar modernismul, decât ca pe un îndepărtat punct de sosire, după încâlcite aventuri în lumea orientală, unde picto-grama, ideograma, chinezăria şi japonezăria – dar şi avântata scriere a Islamului – sunt obiecte ale unei arte distruse în cultura noastră de uniformitatea tipografică. Totuşi, combinarea desenului cu scrisul, care derivă din el şi îi seamănă atât de mult, poate fi urmărită de timpuriu şi în cultura europeană, de la minuţia manuscriselor medievale cu înluminiuri şi majuscule hiperornate la butelca oraculară a lui Rabelais, de la savanta punere în pagină a poemelor lui G.M. Hopkins la „aruncarea de zaruri” mallarmeană, de la caligramele lui Apollinaire la poezia lettristă şi de

la clepsidrele lui Dylan Thomas din *Vision and Prayer* la labirintele tipografice ale lui Raymond Federman. Neoavangardele şi postmodernismul de după război, ca şi artele ambientale şi mediatice (designul, publicitatea) au cultivat intens jocul dintre text şi imagine (ca în *William Master's Lonsome Wife* a lui William H. Gass, unde erotica textului e sugerată prin tipărirea sa pe fotografiile unor nuduri feminine), care se intensifică tot mai mult în era computerelor, dotate cu programe de prelucrare a imaginilor, cu fonturi *true type* etc.

Literatura română însă, obsedată de propria ei seriozitate şi de transcendenţa funciară a textului (văzut ca o fereastră neutră către lumea ficţiunii), nu s-a arătat amatoare de asemenea perversiuni scripturale. Singuri avangardiştii au încercat, nici ei prea convinşi, *picto-poezia* ca un soi de interregn fertil. Timide încercări de „jucare" a paginaţiei mai întâlnim

8 „Versuri pentru moartea Domnului Grigorie Ghica", în Eugei Negrici, *Poezia, medievală în limba, româna*, Editura Vlad & VI* Craiova, 1996, pp. 204 – 205.

bia la optzecişti (laru, Nedelciu) şi la nouăzecişti. Iată a-01 t atât de surprinzătoare – chiar dacă pornite dintr-un e ce. s – y pictogramele de pe la 1800 ale lui Iordache fratele mai mare al lui Dinicu: poeme „în formă *a* „ei cos idră, topor sau n-ai, în care între text şi desen se sta-Kl se relaţii de referenţialitate mutuală. Ludice, gratuite, nioaseaceste „picto-poezii" 9 înviorează privirea după „de aini de versificaţie monotonă:

z e de pagi
Pentru cei ce să mândresc piste fire
p ni ztxritoara. tt v-jji!
Vsiibunţiiinviaruat praihilt 11
d ««i ««friH. i rfMIT* / 10
Kialmlriznituwura / 9
Xgapreu-d-vMstnfire/ *s*
unde nu şi cuvine/*!*
WmWUomjr. *f* 6

Alnt-nţuhm l t
canuai MdgreţfiX!
nici amari 4 poHtnfi \ 8
wiefeto-tlirtu («WKM\»
c-o «igire *a imtt* praasfă\ 10
Idia cer \ 11 Dmii» uuctt» cel\12
Porunca *toporului* foşjf. V
l cu care ţi vifji.) i imaft, l» pammr dobor
Oi tţfi Ijrţ-n m»-rw \ i
«H lisa Om «lui X 7
f oo într-g îi da săptâib Înin 9
Dulceaţa muscalului

1 antologia/ oezM *românească de la începuturipână la 1830*, p. 179.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

Cam tot din aceeaşi epocă datează *Ţiganiada*, una dintre cele mai sofisticate construcţii epice din literatura română izvorâtă paradoxal din mijlocul plictiselii şi al pedanteriei absolute a „corifeilor" Şcolii Ardelene. „Poemation eroi-co-mico-satiric", scrierea este o epopee autoironică, autoparodică şi autoreferenţială, dovedind un nivel de conştientizare a ficţionalităţii pe care nu-l vom mai întâlni, în tot cursul secolului trecut, decât în *Catastihul amorului*, la care mă voi referi ceva mai departe. „Nucleul tare" al *Ţiganiadei*, alegoria patriotică în care „prin ţigani se înţeleg şi alţii", străbate pâlpâitor poemul, ocultat de cele mai multe ori de seducţia naraţiunii pure şi a jocului savant de etaje ale structurii lumii şi a poemului însuşi. Diavoli şi sfinţi participă la treburile lumii, eroi şi antieroi îşi împletesc temele polifonic, spectacolul lingvistic este printre cele mai generoase din scrisul românesc, totul în *scherzo*-ul universal al unei lumi de hârtie, uşoară şi graţioasă, în care referentul devine text şi textul se întoarce în referenţialitate fără fisuri şi opintire. Permanenta autocomentare a poemului în notele de subsol, cu funcţii, pe rând, didactice, polemice, satirice etc., îi dă un caracter de metaficţiune care, dacă nu-l transformă miraculos într-o scriere postmodernă, îi conferă măcar un

aer de familie cu încărcatele de autoreferinţe *Bibliografia generală*, *Femeia în roşu* sau ineditul *Autobuz de însurăţei*... Căci, aşa cum în romanul lui Nedelciu, Babeţi şi Mihăieş, cei trei autori discută, uneori în contradictoriu, teme foarte diverse, numeroşii „exegeţi” din subsolul *Ţiganiadei* susţin controverse uneori savante, alteori groteşti, în care se înfruntă erudiţia şi bunul simţ cu naivitatea, incultura şi prostia curată, dar mai cu seamă o concepţie asupra textului în *literalitatea* lui cu mai recenta idee *a*. *ficţionalităţii* literaturii:

„Adică ţiganii se duc de la Flămânda (unde acum dobândira bucate) către Inimoasa, adică la bătaie!... înţeleg acum încătrt merge alegoria! Mândrilă.

r rf)

s-au putut întâmpla ca Vlad Vodă să-i mâie la Ini-va să zică aceasta? C. Onochefalos.

u *ţ* (*şic f*) tu că s-află satul acela şi astăzi în C Idiotiseanul.

n-a ne gândim şi la subtilul joc cu sursele textuale – au-i-ar elabora poema compilând două cronici găsite la firile Cioara şi Zănoaga, din care citează uneori *în* miflâsuii

Iar alteori rezuma –, la citarea, parafrazarea sau pal, un Or celebre epopei antice sau moderne, la însera-l” 0 ClltJ „«îi * * J / * l în textul principal a altor tipuri de texte (cântec popular) la prefeţe, rezumări iniţiale ale cânturilor, manevre narative şi poetice relativ complexe (proiecţii de tipul: „Dar unde mă tragi, Bălăbane [...]? / De asculta ţigănia de tine, / Era de dânsa cu mult mai bine” sau jocul manierist cu „iha”, ecoul care răspunde celor ce-l întreabă), nu ne putem împiedica să vedem în Ion Budai-Deleanu primul autor român cu o reală conştiinţă textuală, cel care inaugurează „comedia literaturii” în cultura română.

Vieţile autorilor din secolul trecut, când nu sunt exemplare în apolinismul lor, ca a lui Alecsandri, au ele însele ceva din grotescul, asimetricul şi iregularul scrierilor „asianice”. Merită menţionate aici bizareriile biografice ale unor Ioan Prale sau Daniil Scavinschi, care par desenate capricios de un spirit manierist. Prale este parodia unui

uomo universale, fiind «poet, music, arhitect, croitor, ciobotar şi aflător de lucruri nouă. Printre altele, este inventatorul unui sistem de scriere abstrus şi al unui neverosimil „pat mişcător”, a cărui descriere; terge graniţele dintre realitate şi ficţiune: „Pralea locuia în: APE Şesul Bahluiului lângă mănăstirea Frumoasă, în odaia UI îşi alcătuise un pat mişcător, scânduri atârnate la părete; tot; schimba după direcţia soarelui şi pentru care îşi; e câţiva pari în zid după punctele geografice. Pe lângă t! pari se afla în părete un şir de cuie de lemn, bătute în

1 Bu<kJ-Deleanu, *Ţiganiada*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 47.

linie dreaptă, de la uşă şi până unde se întâmpla să fie patul în acea zi. Când intra Pralea în odaie seara pentru ca să se culce, începea să se dezbrace la uşă şi de cuiul dintâi îşi acăta căciula şi aşa mai încolo, de fiecare cui câte o parte a îmbrăcămintei, până ajungea la pat în starea lui Adam. Dimineaţa începea apoi procedura inversă şi descuindu-şi veşmânt după veşmânt, ajungea gata la uşă”. 11 Versurile lui Prale sunt aşa cum ne-am aşteptat de la un asemenea personaj: „Ilectră de ţinear/ Neamul desdorminear [...]/ Nectar adunam/ în file turnam. / Xenofon-albina, / Isocrat-Sirina / Omir ar cinsti-o/ Ei de ar privi-o”. 12 Povestea lui Daniil Scavinschi dintr-una din schiţele lui Negruzzi este la fel de neverosimilă: e foarte greu să-ţi imaginezi că omul a trăit cu adevărat. Aici, de asemenea, faptul biografic sublimează direct în aburul ficţiunii, aşa încât (precum Houdini şi alte personaje cu realitate istorică din *Ragtime* de Doctorow) persoana-personaj capătă o transluciditate specială. „De o statură microscopică”, Daniil Scavinschi era în schimb dotat cu „o păreche de musteţi resucite atât de mari, încât ar fi fost de falǎ celui întâi husar ungur”. Pe deasupra, poetul e ipohondru, încât „de multe ori îi lipsea pâine, dar medicamente niciodată”, în urma unei doze mari de mercur, podoaba chipului său (cu vădită simbolistică falică) îl părăseşte: „L-am găsit în pat, şi, căutându-se într-o oglindioară, scotea câte un fir din frumoasele lui musteţi şi le punea într-o cutiuţă ca pre nişte preţioase scule”. Neputând suporta diminuarea sa dramatică, poetul ia o lingură de

laudanum şi moare spunând „somn-lipsă-musteţi”. Din poemele lui clasicizante copiii fac zmee şi le înalţă „mai presus de Parnas” 13... „Ce e fabricat de C. Negruzzi în viaţa lui Daniil Scavinschi şi ce

11 Apud G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini ţiăm prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 93.

! 2 *Ibid*.

13 Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul şi alte scrieri*, Editura Militară, Bucureşti, 1985, pp. 146 – 150.

 „*r* «11 se ooate încă şti”, conchide Călinescu14. Ar

„R! pral” at: n „*r* i i – n i e aac. „Adaug că nu numai astfel de cazuri flagrante de ne r7 are ne atrag atenţia când privim „zilele de-aur a C° lor române”: *toţi* autorii sunt, de fapt, mai mult sau SCnţin fictivi, mai mult sau mai puţin personaje, mituri, nial ctii artistice sau intelectuale, căci orice istorie este nu con *fr-rt\e* ci *construcţie* în cel mai riguros sens al cuvân-rconstrm. vic> 7.°... l cum scrie Matei Călinescu. Contextul literar şi cel a literar, sau *textul* şi *contextul*, curg insesizabil unul în celălalt în postmodernitate, de parcă ar fi gravate pe cele i – fete – de fapt continue – ale unei benzi a lui Mobius. Un alt bizar este poetul State Prudănescu, ale cărui versuri ne asigură Constantin Bacalbaşa15, „erau în toate gurile” pe la 1870. Deşi „un fel de maniac, nu departe de a fi cretin”, el „a avut ceasurile lui de mare celebritate”. Poeziile sale seamănă cu cele ale bolnavilor mintal de mai târziu care erau descoperiţi din când în când ca poeţi de către suprarealişti: „Intrând într-o cafenea din strada Sfinţilor, o cafenea mare cu 3 biliarde, a văzut în perete câteva portrete ale foştilor noştri voievozi. Instantaneu, geniul poetic l-a inspirat:

«Ştefan, Mihai şi cu Mircea, Trei biliarde sunt aicea!...»”.

Asemenea unui personaj al lui Borges, el are ambiţia să versifice, metru cu metru, universul. Scrie despre tot ce vede şi i se întâmpla. Mergând la Mehadia, o toarnă în poezie: „La băi la Mehadia/ Cine avea parale/ Mânca macaroane, / Iar cine n-avea/ Şedea şi se uita”. Face un adevărat personaj (urmuzian *avânt la lettre*) dintr-un oarecare căpitan Căpităneanu, care fusese o vreme chiriaşul său.

Indignat de purtările acestuia, Prudănescu scrie un lung poem în i; OPcă, p. 163.

Constantin Bacalbaşa, *Bucureştii de altă dată*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993, pp. 28 – 29.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

care aduce exemple de civilizaţie de pretutindeni, pe care JI încheie răzbunător: „Aşa se petrec lucrurile în Europa/ Şi chiar în Austria. / Iar nu ca căpitan Căpităneanu/ Care nu mi-a plătit chiria!...”

Din acest mic cabinet de „monstruozităţi” literare (dar să nu uităm faimoasa definiţie a lui Jarry: „Numesc monstru orice frumuseţe inepuizabilă”...) nu pot lipsi „ridicolele” altă dată, fascinantele astăzi experimente italienizante ale lui Ion Heliade-Rădulescu, care precedă poemele în limbi inventate (leopardă, spargă etc.) ale lettriştilor şi suprarealiştilor. Poemele au un aspect sticlos, de o ciudată modernitate. Până şi caricatura pare la locul ei aici, ca în *Dulcele stil clasic*:

„A! Bellă eşti, Dilecto! şi capellura-ţi blondă
De voluptate peplu, ca crinii lui Amor.
Cu buclele lui Phebu, te-ammantă, te circondă
Electric radioasă, Te-accoperă, că mor!
Adam, recunoscându-şi objetul adorabil
Al visului ferice, strigă iuţindu-şi paşii:
Stai, bella mea dilectă, întoarce-te, o, Eva!”

Miltonian şi blakian, Heliade este un genialoid care, în fantasmagoricul proiect poetic *Umanitatea*, experimentează cele mai antagonice formule, cele mai imposibile combinaţii lexicale şi sonore, aşa încât până la urmă este nevoie de un fel de arheologie poetică pentru degajarea relicvelor preţioase din ruinele acestui enorm şantier. Viziuni esoterice, ştiinţifice, utopii, psalmi, vise formează, înaintea lui Eminescu, un fel de „subconştient” poetic în frământare continuă, *a heap of broken images* din care ochiuri mai limpezi de poezie apar uneori. Cacofonia enumeraţiilor e apocaliptică:

„Cu-acelaşi sgomult cade şi Belzebuth, Astaroh, Temnuţ, Hamos, Asmode, Dagon, Mamuth, Baal, Astoret, Isis, Orus, Moloh, Balmol,

Briaroh, Brinmuter, Gorgon, Bluhol, Rimnon şi Belial”.

T

CURIOZITĂŢI LITERARE, EXPERIMENTE 243 O] ismele tehnice, pe de altă parte, salvează poezia din ° e al vremii şi o fac interesantă în ciuda pua frazei:

au

Străbată-se uscatul de forţele de aburi, Mulţească-se ca peştii pe mare piroscafe, Din popol la alt popol, de la un Stat la altul, Din urbă l-altă urbă şi din comună l-alta încingă-se pământul de căile ferate; Locomotive, fabrici mulţească-se-n tot locul; Consume-se cărbunii şi împle atmosfera De gazuri...” 16

Va trebui să-i aşteptăm pe futuriştii lui Marinetti şi pe avangardişti pentru ca glorificarea maşinii să devină mai mult decât o bizarerie vizionară. Totuşi, cam în vremea lui Heliade, Walt Whitman cânta şi el maşinismul şi progresul tehnic. Cu totul altul e spiritul poeziei lui Anton Pann, care nu cunoaşte verticala paradigmei istorice, extinzându-se doar în orizontul levantin al taclalei fără sfârşit. Oralitatea, colportajul, totala indiferenţă în privinţa paternităţii textelor – de multe ori doar versificări ale unor poveşti de cele mai diverse provenienţe –, fascinaţia faţă de lumea balcanică şi de spaţiul muntenesc integrat acesteia, reflexul oriental al moralizării fac din poezia lui Pann un spaţiu al naivităţii paradiziace, în care Ion Barbu credea a zări o ultimă Eladă. Sunt scrieri fără vârstă şi fără memorie culturală, reciclări şi recir-culări ale unor difuze teme narative din folclorul local (de mahala, mai ales) sau mai depărtat-oriental: „de la lume adunate şi-napoi la lume date”, menite să se vândă la bâlciuri şi să fie citite în public, la clăci şi şezători, ca şi cărţile popu-„are °*e* ahădată. Moderniştii Ion Barbu şi Blaga au proiectat”, Uimea antonpannescă, amorfă prin excelenţă, ceva din a> mistica geometrie a modelului lor cultural, probabil at de G. Călinescu, op. cit., pp. 144, 146.

fascinaţi de diferenţa absolută, de opoziţia punct cu punct a poeziei lui Pann faţă de normele modernităţii. Departe de a fi un omagiu, atenţia pe care ei au arătat-o versificatorului balcanic a dus la

contrafacere şi paradox. Nastratin Hogea al lui Barbu, „sfânt trup şi hrană sieşi”, trebuie să fi părut publicului intelectual dintre războaie „mai adevărat”, mai poetic decât originalul. Este şi motivul pentru care opera lui Pann pluteşte undeva, în derivă, la marginea edificiului literaturii române „serioase”, aşa cum a fost el construit de critica interbelică, în realitate, opera lui Pann trebuie să-şi regăsească demnitatea odată cu întreaga literatură de consum din care face în mod legitim parte. Asemenea glumelor bancurilor, snoavelor, poveştilor, zvonurilor care formează, zi de zi, ţesătura oralităţii în care trăieşte, din care se hrăneşte şi în care se formează imaginea de sine şi de ceilalţi a indivizilor şi colectivităţilor, versurile lui Pann reflectă mentalităţi, prejudecăţi, stereotipuri. Ele au putut contribui la formarea sistemului de valori şi a principiilor de coeziune a unor grupuri altfel fără orizont cultural. Pe lângă aceasta, plăcerea pură a poveştii e augmentată de ritmica uşoară, nepretenţioasă a unei versificaţii minimale, dar expresive, imitată mult mai târziu, în cele mai diverse scopuri estetice, de poeţii moderni, de la Arghezi la Dimov. O siglă a lumii lui Pann ar putea fi hanul Sanchi-iedim cel construit din virtualitate şi frustrare:

„În Ţarigrad este un han (auzim) / Căruia turceşte îi zic Sanchi-iedim, / Fiindcă acela care l-a făcut/ Prea sărac fusese, cu niciun avut; / Făr’ de venit mare, cu câştig puţin, / îşi ţinea viaţa ca ton cum şi-o ţin, / Decât pe nimicuri bani nu cheltuia, / Deşi-i zicea gândul ce vedea să ia; / Dar cu înfrânare mai mult petrecând, / Işl stăpânea pofta, în sine zicând: / «Pe cutare lucru atât o să dau; / Când poci făr’ de dânsul, pentru ce să-l iau? / Ia să pui eu banii bine, cei de dat, / Şi să zic în gându-mi că l-am cumpărat.» / Când mergea în piaţă şi vedea vânzări, / Pometuri, dulceţuri şi alt mâncări, / întreba de toate cu cât se vindea, / Şi numărând preţul e

0U

Într-o altă pungă băgând îl strângea, / Şi-l lăsa într-însa, era sa de a ay Zicând întru sine: «Iacă că luai/ Şi zic (sanchi-ie-l mal, şi mâncai.» / Astfel el tot strânse până grămădi/ Şi-n Ul, cum am zis,

clădi.

Î f ne acest periplu prin iregularul poeziei româneşti l'ce" nu's" ar Putea ineneia mai frumos decât cu catrenul geo metrizant eminescian:

„Când aduce blonda Liză Socoteala unei vedre Universul cristaliza Hexacontetraedre".

De altfel, poezia lui Eminescu, privită din acest punct de vedere, ar merita un studiu întreg, care ar scoate uşor în evidenţă, pe lângă incontestabilele componente clasice şi romantice, bizarul, barocul, artificiul de construcţie şi de limbaj al textelor sale cu adevărat vizionare – căci, să nu uităm, măcar biologic Eminescu este contemporanul lui Rimbaud... –, texte „neptunice", scufundate, nepăstrate în prea clasicul volum publicat de Maiorescu în 1884.

Cu Macedonski experimentul devine normă poetică şi lirica românească intră deja în altă vârstă. Cu toate acestea, vechea dispută dintre aticism şi asianism, regular şi iregular, transcendenţă şi imanenţă va continua într-un nou avatar, cel al înfruntării, timp de vreo cincizeci de ani (1930 – 1980), dintre modernismul triumfător, devenit *establishment*, şi curentele contestatare, marginale, subteraneizate de gustul

Itic şi de preferinţele publicului. Victoria acestora din urmă

1 anii '80 şi '90 şi ruinarea definitivă a modernismului – care părea eternizat, ajungând să reprezinte pentru mulţi ci *poezia modernă însăşi* – au fost la fel de bruşte şi imevizibile ca şi căderea zidului Berlinului...

P-118.

Anton Pann, *Povestea vorbii*, Editura Facla, Timişoara, 1991.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

X Ficţiunea fără hotare, abia desprinsă din pâsla oralităţi literatura miraculosului şi a peripeţiilor, a aventurilor, des părţirilor şi regăsirilor, a explorării ţinuturilor exotice est pervazivă în proza medievală românească, unde este dublat" permanent, niciodată însă îmblânzită pe de-a-ntregul, de tendinţa contrară, alegorică şi moralizatoare. Este literatura dorinţei, a empatiei, a visului cu ochii

deschişi, şi care nu simte nevoia să-şi disimuleze sorgintea „joasă", folclorică şi orală. Apariţia unui „al treilea regn" între „povestea adevărată" (istoria) şi „povestea mincinoasă" (scornirea, „basna") regnul ficţiunii „translucide", ipotetice, de genul legendei zvonului, tradiţiei nesigure, este esenţială pentru instituirea în lumea medievală, atât de „anistorică", a spaţiului paradiziac al naraţiunii pure, amestec incontrolabil de real şi imaginar. Procesul este fixat în proza românească de Ion Neculce, care, în faţa letopiseţului ce cuprinde povesti „reale", pentru care cronicarul îşi asumă responsabilitatea, creează o enclavă de a emir calitate: „o seamă de cuvinte", fapte neverificabile „ştiinţific" (adică prin izvoare *scrise*), dar care cuprind totuşi o anume valoare: valoarea hedonistă a eternei nevoi umane de ficţiune. Nici adevăr, nici „basnă", textele din această secţiune sunt „istorii mai alese", aflate dincolo de logica binară şi pe care cronicarul, artist incipient, nu poate să nu le scrie, deşi îşi ia precauţia izolării lor, grijulie, de spaţiul „tare" al adevărului absolut. Indeterminare, interregn, ambiguitate, plăcere – întâlnim toate aceste trăsături, atât de tipice post-modernităţii, chiar în zorii ficţiunii scrise, ceea ce arată, cum studiul de faţă nu a încetat să afirme, legătura subterană, dincolo de marea buclă a modernităţii, dintre lumea haotică a scrierilor premoderne şi postmodernitate. „Ce cine va vre să le creadă, bine va fi, iar cine nu le va crede, i *r* f** r*'18

Iarăşi bine va fi, cine cum 11 va fi voia, aşa va tace.

18 Ion Neculce, „Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-Vodă pm* la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat", în *Cronicarii moldove" 1* Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 215.

1 *rre*>" al adevărului i se substituie cel „slab", es-terW1» taic l Voii" personale.

chiar de această primă intrare a ficţiunii în câmpul Tei scripturale au circulat pe teritoriul ţărilor valahe 1 duse din vecini şi traduse curând în româneşte) care eldeplinit pentru „publicul" popular şi chiar mai înalt, neştiutor de carte, funcţia romanului „de consum" *telenovelelor* de astăzi. Este vorba despre hagiografii şi urnitele „cărţi

populare”. Heliade ne arată cum, încă l? începutul secolului al XIX-lea, târgoveţii şi ţăranii se adunau jurul unui cititor (profesionist?) ca să asculte *Alexandria*: 1 într-o duminică am văzut la poarta bisericii Creţulescului lume multă adunată; am stat şi eu să văz ce este. Un fecior sau vizitiu citea în gura mare *Alexandria* şi câţi trecea pe drum se oprea şi asculta [...]. Nu mă putui dezlipi de acolo ascultând descrierea acelui loc plin de răcoare, de verdeaţă şi adăpat de fântâni de apă vie. A trebuit să tacă acel om minunat pentru mine (vizitiul, zic) ca să fug şi eu d-acolo”. 19 Scena este simbolică pentru înţelegerea fascinaţiei pe care această protoliteratură trebuie s-o fi exercitat asupra ascultătorilor. Regimul ei este ambiguu: prestigiul este al textului scris (şi prin acesta oarecum „adevărat”), dar contextul este încă oral, voluptatea fabulosului dizolvându-se ca o fumigaţie parfumată în aerul dintre lector şi ascultător. La fel, ele anulează opoziţiile, cruciale pentru textele moderne, dintre real şi imaginar, laic şi religios, original şi tradus. Culegeri de snoave glumeţe şi/sau moralizatoare (*Albinuşa*, *Fiziologul*, *Jucă*, *monacborum*, *Esopia*, *Bertoldo*), romane fantastice, cu peripeţii, reminiscenţe istorice şi literare, tărâmuri cu monştri stranii, construite după morfologia basmului (*Alexandria*, *Aravicesc mitbologicon*, *Etiopica*, *Istoria Troadei*), melodrame duioase (*Istoria lui Erotocrit*, *Imberie şi Margarona*) $ «romane de ucenicie” (*Sindipa*, *Archirie şi Anadan*, *Varlaam*

Heliade-Rădulescu, „Dispoziţiile şi încercările mele de poezie”, & *ni dese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 109.

şiloasaf), cărţile populare acoperă, practic, toată zona *interesantului*, fiind construite cu aceleaşi resurse şi pe aceleaşi structuri ale imaginarului ca şi paraliteratura de azi. P} cerea, senzaţia, fiorul care însoţesc azi consumatorul obişnuit de artă mediatică (literatură, film, teatru radiofonic seriale TV de acţiune – poliţiste, SF, horror-uri – sau erotice: *soap operas*) erau simţite, poate chiar mai intens, de publicul de altă dată ascultând uimitoarele aventuri ale lui Alixandru Machidon, care, călare pe Ducipal al său, merge mereu către

Răsărit, străbătând ţinuturi miraculoase: ţara furnicilor uriaşe, a căpcăunilor, a gimnosofiştilor etc., până ajunge la Ind, unde stăpâneşte Porîmpărat:

„De acolo merse zece zile, şi ajunse la o ţară cu nişte oameni cu un picior şi cu o mină, şi cu un ochi, şi cu coadă de oaie, şi prinse Alexandru mulţi din ei, şi grăiră:

— Împărate Alexandre, milostiveşte-te spre noi, că suntem nişte oameni mişei, cum ne vezi împărăţia-ta!

Şi se milostivi Alexandru, şi-i iertă şi le dete drumul. Şi merse Alexandru pe o vale, şi era trist pentru moartea lui. Iară acei oameni se suiră într-un munte înalt, şi strigară:

— Împărate! Cum fuseşi de înţelept, şi noi te înşelarăm. Iară Alexandru stătu, şi erau zece zile de când nu râsese, că era pentru moartea lui scârbit. Atunci râse şi zise:

— Întrebaţi cum m-am înşelat?

Şi strigară de jos, şi răspunseră de sus, grăind: – Carnea noastră e mai dulce decât toate cărnurile, şi pieile noastre nu le taie sabia, nici trece săgeata printr-însele, şi maţele noastre sunt pline de mărgăritare şi de pietre scumpe, şi în inima noastră este piatră nestimată ca un ou de gâscă. Iar Alexandru zise:

— Adevărat că toată paserea pe limba ei piere. Şi porunci Alexandru: Ocoliţi muntele, călăreţi, iară pedestraşii să se suie în munte cu ogarii, şi cu leii şi cu pardosii!

Şi aşa făcură. Şi prinseră vii o sută de mii de aceia, şi zise să-i jupoaie, şi-i jupuiră pe toţi, şi mâncară tătarii carnea.

„20

20 *Alexandria*. *Esopia*. *Cărţi populare*, Editura Minerva, Bucureşti. 1966, p. 66.

Ime hibride, aglutinante, compilând şi degradând „gini istorice şi literare, lipsite total de conştiinţa is-tii lumii, a artei literare şi a textului, cărţile populare urma urmelor, *entertainment* şi *marfă*. Prin aceasta, mană cu – şi în bună măsură provin din – „romanul" grecesc (*Dapknis şi Chloe*) sau latin (*Măgarul de aur*, e „*neonul*) şi cu

nesfârşitele şi rămuroasele istorii orientale în *Panriatantra* sau *Halima*. Critica modernistă le dis-retuieşte pentru caracterul lor haotic, „imperfect”, ce con-razice legile literaturii „serioase”: „Însă un lucru rămâne clar: traducerile acestea sunt un simplu fond cultural care n-a avut îndată nicio urmare literară. Din *Alixăndrie* n-a ieşit romanul lui Alexandru, descinderile infernale n-au găsit un Dante Alighieri, poveştile despre uriaşi n-au fost prelucrate de un Puici, Rabelais ori Swift, naraţiunile sinodale n-au avut norocul unui Boccaccio, romanele educative n-au inspirat un J.-J. Rousseau, jitiea sfântului cuviosului Antonie n-a întâlnit un Flaubert”. 21 S-ar putea răspunde acestor obiecţii că şi scrierile noastre „populare” au întâlnt un Cantemir, un Anton Pann sau un Sadoveanu. Chiar dacă n-ar fi aşa, pentru sociologia literaturii şi pentru studierea mentalităţilor epocii aceste scrieri sunt poate mai relevante decât puţinele fragmente de literatură „adevărată”, „originală” realizate în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea pe teritoriul românesc. Gustul pentru fabulos şi pentru poveste fără sfârşit, redeşteptat la „ficţionarii” de azi – să nu uităm că pentru John Barth arhetipul scriitorului postmodern este Şeherezada şi că unul dintre romanele sale (*Somebody the Sailor*) e direct inspirat din o *mie şi una de nopţi* –, va duce, probabil, şi în literatura română, la redescoperirea farmecului vechilor hagiografii, scrieri apocrife şi cărţi populare.

l omul „roman” românesc original, scris la sfârşitul secon al XVII-lea, este probabil şi cel mai impresionant ex

— Nment prozastic din literatura română de până azi. *Istoria*

1 G. Călinescu, op. cit., p. 46.

mai vârtos în floarea ce-i stă denainte, hiriş într-aceia să mută. Pricina aceştii puteri ce are, adică din nemică flori şi feţe în divuri, în chipuri a-şi agonisi, mulţi în multe chipuri a o arăta să nevoiesc, însă, pre cât noi sama a-i lua am putut, este aceasta: Grăunţele cele mănunţele carile în chipul sagriului peste piiele îi sunt, fetecarile din patru părţi, în patru feţe este din fire văpsit, adică alb, negru, roşiu şi

albastru în floarea ceriului, carile sunt văpsele din fire stătătoare. Deci, când va să se facă negru, toţi soldzi-şorii cu partea cea neagră în sus îi întoarce; aşijderea când va să se facă roşiu, alalte dedesubt ascundzind, partea soldzişorilor cea roşie deasupra scoate, şi ase la alalte face. Căci toţi soldzii lui sunt rătundzi şi în chipul sferei prin piiele i s-a întorc şi precum îi este voia îi mută. Aşijderea, când va să se mute într-alte feţe, feţele soldzilor amestecă şi, în chipul zugravilor, din câteva flori amestecate altă floare scorneşte”. 23

Trebuie să aşteptăm zorii romanului românesc ca să reînnodăm firul prozei româneşti „nemoderne”. De pe la 1830 şi tot mai intens către 1860 piaţa de carte din ţările române e invadată de traduceri din literaturi occidentale, mai cu seamă din cea franceză, în covârşitoare măsură este vorba tot despre literatură de consum, care umple nişa lăsată liberă prin demodarea cărţilor populare şi a hagiografiilor. Genul la modă ajunge acum „romanţul”, urmaş ăl mai vechilor naraţiuni cavalereşti, gotice sau popular-romantice, desfăşurat însă în lumea citadină, burgheză, ale cărei „mistere” le explorează. Neverosimile, patetice, melodramatice, narate în „episoade” de foileton, pe parcursul cărora personajele dispar pe drum, mor şi reînvie, îşi schimbă firea şi chiar înfăţişarea, aceste scrieri formează o literatură compensatorie pentru publicul submediocru care o devorează. Dumas, Zevaco, Eugene Sue şi nenumăraţi alţi condeieri, mai mult sau mai puţin dotaţi, fondează o nouă industrie de fantasme în care

23 Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, vol. II, pp. 12 – 14.

monstruosul şi bizarul sunt la ele acasă. Dragoste şi aventură, trădări şi răzbunare, subterane sordide şi luxul orbitor al alcovurilor de taină, toate acestea sunt reiterate, după reţete simple şi eficiente, în diverse specii şi subspecii romaneşti: romanul de mistere, de capă şi spadă, cu piraţi, cu haiduci, cu puşcăriaşi, scrierile siropoase sau licenţioase despre „orfeline”, sărmane „seduse şi abandonate”, copii furaţi, ţigani de operetă… E lumea viermuitoare, kitschizată a

senzaţionalului, cu o morală în alb şi negru, cu care postmodernii de după 1950 vor „compătimi împreună” atât de fructuos. Oralitatea originară a paraliteraturii e mai puţin vizibilă în această nouă etapă decât în precedenta, cea orientală. Deja se dezvoltă tehnici narative mai sofisticate şi apar rudimente de analiză psihologică, în esenţă însă romanul senzaţional rămâne într-o zonă a indeterminării şi a lipsei de conştiinţă prozastică.

Evident, cererea pieţei fiind foarte presantă („*Dramele Parisului*, câte au ieşit până acuma, le-am citit de trei ori”...), ficţionarii dâmboviţeni nu au întârziat să apară. E greu de spus cât de bine mergea această afacere, în ce tiraj apăreau volumele (când nu se publicau în foiletoane de ziar) şi cât câştigau autorii. Fapt este că, deşi genul romanesc era considerat vulgar şi autorii „serioşi” preferau nuvela – nescutită, de altfel, nici ea de melodramă, ca în cazul *Buchetierei din Florenţa* a lui Alecsandri sau al lui *Zoe* de C. Negruzzi –, a existat în epocă tentaţia prozei de respiraţie amplă. S-ar putea vorbi chiar de „profesionişti” ai senzaţionalului, ca George Baronzi, autorul *Misterelor Bucureştilor24*, Ioan M. Bujoreanu (*Misterele din Bucureşti*) sau Constantin Aricescu (*Misterele căsătoriei*). Romanele lor nu au „valoare literară” în sensul înalt al cuvântului, dar în sociologia literaturii locul lor este cel puţin la fel de semnificativ ca al

24 La 1997 tânărul autor „nouăzecist” Horia Gârbea va publica şi el o carte numită *Misterele Bucureştilor* (Editura Cartea Românească, „Biblioteca oraşului Bucureşti”).

scrierilor de prestigiu. Ele mişuna de subiecte noi, ti noi, observaţii de moravuri sociale, conturând o fată hidoasi nevăzuta şi, de altfel, invizibila pentru istoric şi socioW a vieţii urbane de la noi. Pagina e vioaie, agitata, acida’ prefigurându-le pe cele despre Gorica Pirgu şi „adevăraţii Arnoteni” din Cr*aii*... lui Mateiu Caragiale:

„— Numărul 1, repeti Gudurica, dl. Sugativescu, nobil, avere mare; dejuna între două burgonie şi prânzeste între patru. De dimineaţa până seara umbla pe două cărări şi când se culca nu e niciodată treaz.

— Ha! ha! ha! ha! făcură amândoi comesenii.

— Numărul 2, adaugi nebunul, d-na Răsturnica, dama onesta; îşi ţine copiii la mahala; se scoala la unsprezece; până la amiazi abia se freacă cu suliman şi cu rumeneala, curistic pe la sprâncene, după ce se unge cu ouă clocite pe obraz ca o maioneza stricata; la unui e gata pentru dejun; la două iese la vizite; mănâncă la cinci; la şapte, vara, iese la şosea; la opt se duce la teatru; la unsprezece, noaptea, primeşte la ceai. N-are decât trei amanţi, un locotenent de cavalerie, un căpitan de artilerie şi un aspirant la directoria Ministerului Afacerilor Streine, afară de bărbatu-sau.

— Ha! ha! ha! ha! Zi-nainte, să vedem numărul trei, zise Titu, turnându-şi un pahar de vin.

— Numărul trei, dl. Codiceanu, preşedinte de tribunal, om integru; sta la tocmeala cu amândouă părţile ce are să le judece şi ia bani la amândouă, fără să-i întoarca nici celui ce pierde; şi-a cumpărat postul cu două sute de lire şi vinde dreptatea cu orice preţ sunător, crede ca meritul unui magistrat sta în a purta ochelari şi trage carot dintr-o tabachera de aur suflata cu argint de China. Ma dor ochii, nu mai vaz, adaugi Gudurica, inchizindu-şi ochii.

— Carnacsi! Numărul 4, zise Titu.

— Numărul 4, zise nebunul, d-na Verigeasca, tinerica de cincizeci şi opt de anişori; cocheta şi luxoasa; făcătoare de bine către toţi cei ce n-au azil pentru adăpostirea amorului lor; ia bani de la clienţii ei spre a-i da acelora ce-i prinde amorezi.

— Asta te priveşte pe tine, Titule, zise Pascal râzând.

nu te dracului, să nu te auza Linita, că-mi faci neajuns cu „umărul 5, Gudurica.

61 Numărul 5, domnul Politescu, neguţător sigur, da girul cu

1 * se împrumuta cu opt la suta şi împrumuta cu treizeci. În

P., 1 trecute activul lui era de cinci milioane şi pasivul de trei, cu acestea a dat faliment; creditorii lui n-au luat nici douăzeci la suta. Destul, destui, ajunge, întrerupse iitu, ca sosesc lautaru. 2

Romanul are în epoca vitalitatea şi impertinenta parvenitului,

aşa încât se extinde rapid chiar şi dincolo de limitele stricte ale unui gen de consum. În lumea literaturii el este chiar echivalentul unor Păturica, Scatiu, Pirgu sau Alecu Şoricescu, plebei amorali, predestinaţi unor cariere prodigioase. Oricât ar fi de antipatic, oricât ar „mirosi a mitocan”, noul gen se impune siintimidează. Până şi autori de literatura „mare”, ca Alecsandri, Bolintineanu, Kogalniceanu sau Ion Ghica, încearcă genul plebeu, dar, semnificativ, cu modeste resurse şi încă mai modeste rezultate. Singur Filimon, el însuşi plebeu, reuşeşte o construcţie mai curând simpatica decât valoroasa, Cioc*oii vec*hi *şi* n*oi*. *A*ici naratorul, ieşit la rampa „în carne şi oase”, îşi ilustrează conferinţa moralizatoare cu» tablouri” de moravuri fanariote aflate în simetrii şi contraste naive. De o parte sunt „raii”, lumea ciocoilor fanarioti: Dinu Păturica, Chera Duduca, Andronache Tuzluc şi însuşi domnitorul grec, de cealaltă „bunii”, vechea boierime neaoşa şi slujitorii ei, banul C., fiica sa Maria, vătaful Gheorghe şi Tudor Vladimirescu. Prăbuşirea unora se încrucişează cu triumful celorlalţi. Acest gen de ficţiune premoderna, mai cu-nnd o „moralitate”, a fost mult imitat în proza postmoderna, nteresata în reciclarea formelor narative revolute. The Sot-weed *Factor a lui John* Earth foloseşte cu umor şi tandreţe efectele naive ale prozei engleze din secolul al XVIII-lea.

George Baronzi”, Misterele Bucureştilor”, în Pi*onierii romanuliti romanesc,* Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Din zona romanului popular face pane şi textul „de rezistenta” al acestei secţiuni şi adevărata sa surpriza, o scriere care ar putea avea, în proza românească, semnificaţia cele-brului Tr*istram S*h*andy d*e Lawrence Sterne pentru modernitatea engleza. Exista, într-adevăr, şi în proza timpurie românească un roman aproape neverosimil de avansat ca formula estetica şi în care se pot recunoaşte, *in nuce s*au deplin dezvoltate, o mare parte din procedeele prozei postmoderne de azi. Este vorba despre (încă) anonimul Ca*tastihul a*m*orului şi la g*u*ra sobei,* roman descoperit în 1972 şi retipărit integral abia în 1986 de Dumitru Ballet. Cartea a fost pentru prima dată publicata în colecţia „Biblioteca Romană”, în 1865, fără numele autorului. Exista o mare

probabilitate ca acesta din urma să fie criticul şi poetul Radu Ionescu, cel care semna în epoca Radion. Republicarea acestui roman după o sută douăzeci de ani de uitare deplina – el nu e menţionat în nicio istorie literara în tot acest interval – a stârnit un mare interes. Scrierea a fost comparata ca tehnica narativa cu Patu*l lui Procust de* Camil Petrescu, iar Nicolae Manolescu o consider!, în Area *lui Noe*", *un* document extraordinar, în care nu mai e vorba de ceea ce ar trebui să zugrăvească romanul, ci de mijloacele tehnice de care el dispune" 26. În perspectiva postmodernităţii şi din punct de vedere strict teoretic acest volum ar putea deveni una dintre cele mai importante scrieri în proza. *din* întreg secolul al XIX-lea.

Romanul nu iese în evidenta prin subiect. În buna mă-sura este vorba despre un roman de moravuri matrimoniale, dezabuzat şi misogin, în care luxul, devergondajul şi laco-mia femeilor sunt *înfierate cu gratie*, în tradiţia „victoriana ce ţine la noi de la Costache Facă la Eminescu. Pe de altă parte, limbajul cărţii este neobişnuit de stângaci, arătând o familiaritate mai mare cu limba franceza – din care textul, totuşi original, pare tradus – decât cu limba romană. Ceea

26 Citat în prefaţa (de Dumitru Balaet) la *Catastihul amorului* şi *la gura sobei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 8.

cu Riozrr Axi literare, experiments 257

pează însă de la început, chiar şi numai la răsfoirea anului, este cu totul neobişnuita sa punere în pagina. – cric fiecare fila este „jucata", întrerupta de spaţii albe, de riscuri, de titluri şi subtitluri, organizata ca un dialog jă matic, ca o lista, ca un jurnal hebdomadar şi chiar ca o nere ştiinţifică. Textul, în consecinţa, apare fragmentat apricios, într-un mod cu totul neobişnuit pentru scrierile epocii. La lectura, perplexitatea şi surpriza cititorului de azi cresc considerabil. Paginaţia cărţii susţine o mobilitate texniala şi narativa unice în proza noastră cel puţin până în anii '30 şi, sub anumite aspecte, până la optzecisti. Conştiinţa ficţionalităţii operei literare este totală. Textul este în întregime construcţie intenţionala şi experiment prozastic. El se deschide printr – „O prefaţa care nu este o prefaţa" şi continua, nemarturisit, dar cât se poate de manifest, cu un roman care nu este un

roman. Referentul este în întregime lumea interioara, mai mult, cea a unuia dintre cei dintii intelectuali din literatura romană: „Scena se petrece în capul servitorelui dumneavoastră. La dreapta şi la stânga paradoxe, reflecţiuni, proiecte, fragmente începute, suveniruri, speranţe, cainte”. O dezbatere la care participa, alegoric, lenea, raţiunea, vanitatea, voinţa, nehotărârea, imaginaţiunea, spiritul şi conştiinţa se încheie prin replica „descurajata” a imaginaţiunii: „Atunci*, dar,* fa *u*n *roman*!*...” Ca* şi în cazul Princi*piului poetic al lu*i E.A. Poe, hotărârea de a scrie este lucida şi pragmatica, începând cu alegerea speciei literare. Mai înainte de a fi roman, scrierea se constituie ca o *meditaţie asupra* romanului, ca un roman despre roman. Avem, într-adevăr, de-a face cu prima metafi*cţiune din p*roza românească şi cea mai serioasa de până la poale, Fic*ţiune şi nfanteriezlui Costa*che Olareanu. Scrierea continua cu un – marcabil capitol despre „arta de a începe un roman”, în are, în cel mai pur spirit metaromanesc (aşa cum o va face – alo Calvino în Dacă *într-o seară de iarnă* un *călător*...*), ala*te douăsprezece modalităţi diferite de a intra în ostanta unei cărţi şi de a-i da, implicit, cheia de lectura.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Sunt inventariate, cu comentarii spirituale şi mostre stilistice opt exordium-uri de roman: burghez, historic, geografic humoristic, brusc, fantastic, sfâşietor, alegru. Mostrele sunt parodii savuroase ale unor clişee narative din epoca: „Q palida lumina veghea linga patul agonizândei. O juna copilj singura, pierduta, rătăcita, în camaruta friguroasa... etc”. Genul dovedindu-se o eclectic de reţete ridicole, concluzia vine de la sine: „Otarit, eu nu voi scrie un roman”. a gu*ra sobei n*u este, prin urmare, doar primul metaroman dar şi primul an*tiroman r*omanesc. Surprizele continua. Hotărându-se să scrie, în loc de roman, un tratat despre amor, autorul iese în strada şi chestionează trecători din cele mai diverse straturi sociale în privinţa temei sale. Chestionarul ca specie va fi inclus din nou într-o structura literara abia spre sfârşitul anilor 1980 în Dn*s-intors de* Nicolae Iliescu şi în poemul Ju*ventus a*l Simonei Popescu. Pentru vizitiu, amorul e „cel mai simplu din bacşişurile noastre”, pentru medic „afecţiune

cerebro-inflamatorie”, pentru avocat „pretextul celor mai bune procese de despărţire” etc. Titlul provizoriu al cărţii, Catastih*ul amorulu*i, *se con*turează abia la pagina 50, iar cel adevărat, La gura sob*ei, a*b*ia l*a mijlocul romanului, la pagina 132. Este configurata apoi o topografie satirica după modelul inters pe dos al vechilor „harţi ale dragostei”: amorul venal şi interesat de la 1864 se desfăşoară într-un peisaj delimitat de „muntele mâncărilor”, girla de şampanie”, pădurea mobilelor”, tufişurile intunecoase ale giuvaiergiei”, vizuina lui 20%”, raspintia zestrei” etc. În acest spaţiu al degradarii sentimentale se desfăşoară mai multe fragmente nuvelistice al căror merit principal continua să fie o înalta conştiinţa ficţionala. Personajele par să fie ele însele la curent cu propria lor ficţionalitate: „Stavrache se afla de două lune la Bucureşti. Amiciţiile fiind, în orice roman, un obiect de întâia necesitate, el <. căutat u*n* Pylade”; „el a renunţat a devem un erou de roman – şi s-a făcut toptangiu băcan” etc. Săptămâna unei *inime este, înainte* de Urmuz şi în spiritul său, un micro – CURIOZITĂŢI LITERARE, EXPERIMENTS 259

an epistolar. Cele şapte scrisori trimise în şapte zile unui r° orez de către „baroana Caracarini” (care semnează, pen-u iubitul ei „de inima”, simplu, Sita) par să fi fost concentrate de Caragiale într-una singura, cea cu Mangafaua plecata la Ploieşti. Popica şi Lazarica din sceneta următoare amintesc şi ei de Mache şi Lache. Cale*ndarul Alexandrinei, Romanul vecinei, Gramatica limbii amorului* etc. sunt, de asemenea, forme prozastice pline de fantezie, inedite în scrisul romanesc de până atunci. Fiecărei parţi de vorbire, în cazul ultimului exemplu, îi sunt asociate diverse servituţi ale dragostei:

„*Despre verb.*

1. Regula generală. În Gramatica limbii amorului nu sunt decât verbi prea neregulaţi. Astfel sunt: *a iubi*, *aplati*, *a intra*, *a mânca*, *a dormi* etc.

2. Cu toate acestea sunt două excepţiuni ce se vaz rar: aceştia sunt vorbii cugetaţi: *a economist* şi *a se căsători*.

3. Fără a număra un verb auxiliar, numit astfel pentru că este cel mai neapărat în viaţă. Acest verb auxiliar este verbul *a avea*.

4. Verbul impersonal, care nu admite decât o singură persoană, este căzut în desuetudine.

5. Sunt mai adeseori trei persoane: una în salon, cealaltă ascunsa în budoar, şi a treia într-un dulap.

6. Câteodată sunt şi mai multe.

Numărul modelor este nemarginit!

8. *Indicativul* se traduce obişnuit prin chipul de a se întoarce, printr-o privire, printr-o izbucnire de râs.

V. *Condiţionalul* este prea adeseori întrebuinţat. Exemplu: *Dacanu voi avea paltonul de catifea mâine laprinz, te las*.

3. *Imperativul* se traduce în diferite chipuri. Cel mai uzitat este deocamdată: *La 2 amfir*!

Timpul în *Gramatica limbii amorului* este acel ceva de? îngrijesc cât se poate mai puţin şi care-şi răzbuna cât se poate mai mult.

Tot ce ar fi mai trist după *trecut* ar *tiprezentul*, dacă n-ar mir” n *viitorul*”. *v astihul amorului*… p. 124.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Romanul de amor propriu-zis care urmează acestei presti-digitaţii narative nu este deloc mai puţin experimental. Texte în texte, pagini de jurnal, memorii, poeme, inserţii intertextuale – toate construiesc o\lume de la început artificiala, o virtualitate în care nu mai are\ nicio importanta ceea ce se povesteşte. În toată această carte, aşa cum scria cineva despre *L'Immortalite* a lui Kundera-ceea ce ar fi trebuit să fie ascuns (convenţiile şi instrumentarul literar) se afla la vedere iar ceea ce ar trebui să fie arătat (universul romanesc) e ascuns. Încheiem cu primele fraze din la *gura sobei*, ca o reconfirmare a domniei, aici, a celui mai pur arbitrar narativ:

„Într-o frumoasa dimineaţa…

Eu crez, Domnul să mă ierte, că era într-o frumoasa seara… Dar, frumoasa dimineaţa sau frumoasa seara, asta nu face nimic: esenţialul e de a-şi începe cineva istoria mai ca toată lumea, şi ceea ce pot jura pe jurământul meu, pentru că am văzut, e ca:

La… decembre, din anul gratiei 1860, la o oră despre care orarul meu nu-mi lasa decât un suvenir confuz, un om învelit într-o manta

cenuşie ţinta cu precauţiune cele dintii case din strada Arcului”. 28

Ultimul narator aflat sub semnul Şeherezadei despre care găsesc cu cale să vorbesc aici (căci după 1900 naivii, fără să dispara, se imputinează, iar pe de aha parte modernismul închide pentru multă vreme vanele imaginaţiei libere) este Ion Ghica, a cărui proza strălucitoare a fost multă vreme încuiata sub prafosul nume de „memorialistica”. Dacă sunt amintiri, poveştile lui Ghica sunt totuşi în mare măsura fabricate, sunt memoria artistica a unor fapte care n-au existat niciodată ta*le quale.* Orientalismul lor e un spaţiu livresc: tot ce e introdus aici, fie real, fie imaginar, trece *într-a treia stare,* despre care am mai vorbit, starea pisicii lui Heisenberg, şi a „samei de cuvinte” a lui Neculce: starea virtuala aric

28 *Ibid*., p. 132.

S risorile lui Ion Ghica, incursiuni într-o fantastica de ahadata” (citeşte: *de altundeva*), cuprind, din loc viziuni de o frumuseţe extraordinara, amintind de t’ivitatea prozatorilor sud-americani. Arhipelagul elen râs în *Căpitanul Laurent* este, într-adevăr, un fel de r ibe unde totul pare a fi cu putinţa. Un ofiţer dintr-una îl între insule este, astfel, consulul a opt mari puteri şi le re-ezinta consecutiv, schimbându-şi doar vestimentaţia şi dracelul. Piraţii vânaţi (faimoasa banda a lui laurta) au un limbai crâncen şi tatuaje mirifice, desenate în locuri mai greu accesibile:

„Era o lună ca ziua. Ajunsesem deasupra mănăstirii Stavros, când aud în urma mea o detunatura de pistol şi pe Temistocli luându-se la înjurături cu nişte nevăzuţi dintre stâncile pe lângă care treceam. După mai multe legi, cruci şi răscruci, întovărăşite de ameninţări şi laude: c-o să-şi mănânce suflete, inimi şi mate [...], încep la pistoale, şi după câteva descărcături aud un strigat [...] «M-ai mâncat, cine!». Vestitul pirat Bilibas, care era ascuns acolo, fusese rănit de moarte [...]. Era tatuat pe spate, mai jos de sale, cu portretele, de o parte, a regelui Othon cu sabia scoasa, pe cealaltă cu al reginei, cu inscripţiunea [...] «Othon şi Amalia»”. 29

În *Teodoros* un fiu de islicar roman şi de servitoare grecoaica

trăieşte din copilărie visul de a deveni împărat. Plecat de acasă, el dispare fără urma timp de şapte ani, după care trimite mamei sale un şir de scrisori din cele mai exotice locuri ale Orientului. În cele din urmă Teodoros devine împăratul Abisiniei, eroul războaielor cu englezii. Corespondenta pe care o poartă cu regina Victoria e împănata de clişee retorice romano-grecesti din canonul bizantin. Subiectul este fascinant şi ar putea deveni, în viziunea unui prozator postmodern de azi, un roman în care istoriile să prolifereze fără

Ion Ghica, *Ofere*, vol. 1, Editura pentru Literatura, Bucureşti „p.3 l4.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

limite. Sub acelaşi semn al pitorescului şi fictiumi difuze, necontrolabile sta şi descrierea „revoltei ciumaţilor" din vremea lui Caragea, sau înfiorătoarele povesti „din vremea zaverei". Câte o pagina este de-a dreptul marqueziana:

„O fată de boier mare, întoarsă dintr-un clauster de la Viena unde fusese crescuta şi unde dobândise un talent muzical extraordinar pe clavir, a adus cu dânsa în casa bărbatu-sau preţiosul instrument. Într-o seară, boierul, zarind câţiva inşi care se pitu-laseră linga uluci ca să asculte frumoasele melodii ale junei diletante, s-a zbârlit din gelozie, şi când a doua zi tinara femeie s-a trezit, nenorocita!... a găsit clavirul spart cu toporul în mii de bucăţi. Mâhnirea ei a fost atât de mare, încât peste câteva săptămâni o duse la groapa. Ea lăsase cu limba de moarte să-i facă costiugul din scândurile clavirului, dar popa s-a împotrivit, zicând că fusese *vasul Necuratului*".

De asemenea, cunoscuta scena vesperala a sosirii Baltaretului, prefigurare a pătrunderii kitsch-ului, valorificat pozitiv, în proza noastră:

„Trecura două ore după sfinţitul soarelui, şi cerul era fără luna şi fără stele, când o butca – numai bronzuri şi poleieli, dinainte, d-a dreapta şi d-a stinga caprei vizitiului, cu două sirene aurite, cu coadele încolăcite şi cu capetele cautind spre două mirtoage de cai cu hamurile legate cu sfoara, vizitiul cu cojoc peste cămaşa lunga şi cu doi feciori dindarat cu cauce pe cap – cobora la vale spre curtea banului Ghica,

urmând la pas după un ţigan desculţ şi zdrenţuros, cu o masala mare pe spinare. Podelele jucau ca clapele unui clavir sub roatele butcei şi aruncau în sus din hazna stropi de noroi apatos, care la lumina pacurei luminau parc-ar fi fost pietre scumpe. Acel straniu echipaj purta un fel de boier cu ceacsiri şi cizme roşii, cu o giubea soioasa îmblănita cu nafe şi în cap cu un islic în patru colţuri; degetele boierului erau pline de inele de rubin, de smaragd şi de diamant. Era aşteptat la sfatul

30 *Ibid*., p. 148.

şi de la dmsul depindea realizarea cugetarilor patrioticeilor El mânuia banii ce mai rămăseseră în ţara; el avea cu Ţarigradul şi cu Beciul; iscălitura lui ajunsese să aibă chiar şi dincolo de Lipsca. Şoproanele lui şi lazile din t-3 pemeau de scule, şaluri şi argintarii, tot amaneturi de pe <.

mic* i. i

1 boieri. Butca în care se zdruncina, adusa pentru o nuntă mare, i fusese plătita şi sta amanet în şopronul său; iar inelele din degete erau marfa de vânzare”. 31

Reorientarea gustului literar către oral şi plebeu face ca mii de fragmente de acest fel, asemenea genelor recesive din eenotipul nostru, să se reactiveze, să recâştige în strălucire şi relevanta estetica. Cu afirmarea postmodernismului în li-teratura romană nu câştigam numai câteva capodopere contemporane, ci o întreaga literatură (doar schiţata, pointillist, aici) care altfel ar fi rămas subterana pentru totdeauna. Mai mult, nu activam astfel o singură linie artistica, înnodată prin determinism şi teleologie, ci o pluralitate de alternative în care căutarea unui drum seamănă mai mult cu *ghicitul* decât cu descifrarea. În aceasta perspectiva, cunoaşterea li-terara meheie cu trecutul ei hermeneutic pentru a deveni o *mantica*.

31 *Ibid*., p. 340.

Contestarea modernismului în epoca modernista

În linii mari, epoca modernista durează, în cultura romană, de pe la 1920 până prin 1980, primii şi ultimii zece ani fiind, mai curând, ani de structurare şi, respectiv, de destrămare a celui mai puternic

model artistic al secolului nostru. Hiatu-sul anilor ’50 (din 1948 până în 1962 – 1963) desparte aproape simetric cele două generaţii pur moderniste din literatura romană, una genuina, aproape sincrona cu modernismul occidental şi manifestându-se plenar în deceniul al treilea, cealaltă defazata fata de evoluţiile din culturile occidentale – generaţia anilor ’60. Cum am mai arătat, modernismul primei generaţii este legitim” în logica modificării formelor artistice, pe când cel al următoarei, deşi susţinut de incontestabile eforturi şi de talentul cert al câtorva reprezentanţi (Nichita Stănescu, M. Sorescu, Ivasiuc, Breban etc.) este, teoretic, o anomalie istorica, asemenea întregii epoci în care a apărut. Va fi, de aceea, cât se poate de firesc să arăt, în secţiunea următoare, ca modernismul şaizecist nu a făcut decât să ca-mufleze curentele subterane „legitime”, normale” pentru sensibilitatea general! a lumii cu adevărat libere şi ca, de altfel, înşişi autorii moderniști ai acelor ani au încercat desprinderea de modelul devenit, evident, desuet. Contestatia modernismului în anii ’60 şi ’70 este limpede, manifesta. Mult mai grea este sarcina pe care mi-o iau de a arăta ca nici măcar în anii în care modernismul a părut să stăpânească autarkic cultura romană, deplin legitim, de altfel, el nu a fost scutit de contestarea, explicita sau implicita, a lumii literare.

CONTESTAREA MODERNISMULUI

— O prea mare coerenta artistica, în orice epoca, nu futr-a e suspecta teoreticianului, care ştie ca în fiecare pOată şi în fiecare loc se manifesta, chiar dacă în proporţii

„Chimbatoare, *toate* tendinţele general-umane şi, prin

* *toate* tipologiile artistice. Tocmai acest imens izvor

P earantează, ca în cazul zestrei genetice, adaptarea v t* i – i 1

He vari-v t* i – i 1

— A artel la tesatura sociala în veşnica semmbare.

° Atâta vreme cât contestatia a fost slaba, şi mai ales cât timp fost resimţita doar ca un atac dinspre *inferior* (tradiţiona-i spre *superior* (literatura moderna), modernismul avut mari dificultăţi de autodefinire. Distanta istorica nula au foarte mica, evenimentele artistice în desfăşurare, aspectul lor aparent greu de ordonat,

variantele naţionale distorsionate – toate acestea şi mulţi alţi factori au îngreunat sarcina criticilor modernişti de a delimita însuşi modernismul. A-l delimita de ce? Noul curent părea a se identifica, de fapt, cu *întreaga* poezie moderna, de la Baudelaire încoace. Nimic din poezia „nemodernista” contemporana nu părea demn de interes, aşa cum convieţuirea motorului cu aburi şi a celui cu ardere internă nu e, de fapt, posibila. Modernismul era poezia „eficienta”, performanta” a momentului, aşa încât nu era posibila, se pare, decât o mare ruptura, asupra căreia, de la Marcel Raymond la Hugo Friedrich, s-au concentrat toate eforturile teoretice: prăpastia dintre literatura tradiţionala şi cea moderna, în întregime modernista. În „Planeta ascunsa” 1 Nicolae Manolescu reface, în linii mari, acest traseu. Ar exista, după criticul roman, mai multe feluri de poezie, dintre care doar unul i se pare incontestabil: „E vorba, menţinându-ne în spaţiu exclusiv european, de poezia cuprinsa aproximativ între trubaduri şi romantici, pe care o voi numi, cu un termen care nu ma °bliga prea mult, poezia tradiţionala”. 2 În afara acesteia.

Ro

Nicolae Manolescu, *O uşă abia întredeschisa*, Editura Cartea maneasca, Bucureşti, 1987, pp. 100 şi urm. *2 Ibid*., p. 100.

continua criticul, mai este şi o „a doua”, care „începe cu Baudelaire şi a fost analizata de obicei sub numele de poezie moderna”. Dacă sunt posibile şi alte distrucţii, ele privesc exclusiv acest al doilea fel de poezie. Într-adevăr, Marcel Raymond, în De l*a* B*audelaire la suprarealism3, di*stingea în 1933, două „filiere” ale poeziei moderne: „Floril*e răului sunt* unanim considerate astăzi drept unul dintre izvoarele vii ale mişcării poetice contemporane. O primă filiera, cea a art*iştilor, ar d*uce de la Baudelaire la Mallarmé, apoi la Valéry; o alta filiera, cea a vizion*arilor, de l*a Baudelaire la Rimbaud, apoi la ultimii veniţi în rândul cautatorilor de aventuri”. 4 Baudelaire însuşi ar veni din Hugo, Lamartine şi din preromantismul european.5 „Noii poezii” nu i se va recunoaşte mai târziu aceasta structura bipartita, care-i opunea pe artişti vizionarilor (azi o opoziţie,

într-adevăr, destul de ciudata pentru noi). În Structur*a liridi* m*oderne*6, *Hugo F*riedrich nu mai distinge în poezia europeană a secolului nostru, până în 1956, decât o singură paradigma”, revenind cu o surprinzătoare insistent! sub aparentele schimbătoare ale liricii moderne”. Constatind ca „relativ curând [...] fantoma unei alte forme (tot moderna, dar diferita de cea descrisa de Hugo Friedrich) a prins să bântuie conştiinţa criticilor”, Nicolae Manolescu descoperă în 1985, ca pe un lucru uimitor, faptul ca avangardele sunt altceva *decât moder*nismul. Avangarda ar fi chiar o „planeta ascunsa”, un fel de vioara a doua a modernităţii: „Este complet bizar faptul ca avangarda, de la futurism la suprarealism, reprezentând probabil cea mai importantă mişcare poetica

3 Editura Univers, Bucureşti, 1970. < *Ibid*., *p*. 61.

5 Dacă e să urmărim adevărata provenienţa *zpoeticii* lui Baudelaire, va trebui s-o căutam totuşi nu la predecesorii săi francezi, ci în *PrincipW* poetic* al lui Edgar Allan Poe, adevărat „tratat despre metoda” în poezia moderna.

6 Editura Univers, Bucureşti, 1974.

1 sfert al secolului al XIX-lea, a fost aproape ocul-modernismul simbolist”. 7 Aceste rânduri nu arata aţa de informaţie cu care s-au confruntat chiar şi cri-Um i străluciţi ai anilor ’60, ci şi confuzia în care *toţi* cri

— ... w.

stra, nrll riOSW – ... w.

jernişti, de la noi şi de anirea, au rămas în privinta ce ems, ararii unei literaturi ample şi contorsionate, cum este secolului nostru. Modernismul „simbolist” şi-ar literal*.

f înghiţit geamănul ascuns, avangarda, cu care a împărţit clasi pântec al modernităţii. Nu e greu să recunoaştem m şi doi „artistul” şi „vizionarul” lui Raymond. Nu încape îndoiala ca distincţia dintre modernism şi avangarde8, la care as adauga distincţia necesara dintre avangarde şi suprarealism (curent prea mare, prea influent şi prea structurat ca să suporte asocierea cu oricare altul din arta

contemporana), este pertinenta. Rămâne enigmatic însă de ce Nicolae Manolescu crede într-o atât de copleşitoare predominant! a modernismului (simbolist sau nu) asupra celorlalte. De fapt, dacă ne gândim doar la cei mai mari poeti ai Franţei din perioada interbelică, ne dam seama imediat ca imensa lor majoritate au fost, în mod declarat, adepţi ai suprarealismului şi-ai avangardelor. Pe de altă parte, între avangarde Nicolae Manolescu include, fără a insista în niciun fel asupra lui, sipo*stmodernismul: „o p*oezie avangardista [...], caincepând cu Rimbaud şi ajungând la postmodernismul contemporan” 9. Rămâne de explicat cum este cu putinţa ca un curent literar, oricât de extins l-am gândi.

7 N. Manolescu, O *usaabia întredeschisa*, p. 101. Menţionarea secolului al XIX-lea în loc de secolul al XX-lea este, evident, o greşeală de tipar.

8 l-ar nu „avangarda”. De fapt, curentele de avangarda, foarte numeroase, nu sunt neapărat subsumabile unui singur concept. Putem vorbi mai curând de un „aer de familie” wittgensteinian, care le strânge la un loc fără să le organizeze într-o unitate. Căci unele sunt, ideologic, de dreapta, altele de stinga, unele constructive, altele pur demolatoare etc. Neoavangardele de după război complica şi mai mult ecuaţia, ele tinzind să se defineasca drept „altceva” decât curentele istorice.

N. Manolescu, *O uşă abia întredeschisa*, p. 102.

să înceapă cu Rimbaud ca să ajungă la postmodernism. Prin urmare, pentru Nicolae Manolescu poezia (din toate tâmpurile) are următoarea structura: un trunchi enorm al *tradiţionalismului* (de la trubaduri încoace), din care abia în secolul trecut se desprinde poezia moderna, prin Baudelaire. Aceasta se desparte în *modernismul simbolist* (linia Mallarrne şi Verlaine) şi *avangarda* (Lautréamont şi Rimbaud). La riii-dul ei avangarda cuprinde avangarda istorica, dar se prelun-geste şi după ultimul război, ajungând până la *postmodernism*. În ceea ce mă priveşte nu sunt, mai întâi, de acord cu structura arborescenta, de piramida cu vârful în jos, a acestei scheme mtens

moderniste, care sugerează ideile de „progres” şi teleologie în literatura. Influentele pe verticala pot fi impor – tante, dar nu ar trebui absolutizate. Ce înseamnă, de fapt, ca din Baudelaire, de exemplu”, s-au desprins” Verlaine sau Rimbaud? Acest biologism spiritual trebuie, cel puţin, corectat prin evidenţierea şi a interrelaţiilor pe orizontala între curentele şi autorii unei epoci. Apoi, poezia „moderna”, în diversele ei avatare, nu mi se pare atât de flagrant diferita de poezia „clasica” incit s-o transforme pe aceasta din urma într-un monolit enorm. Între clasicism şi romantism ruptura e cel puţin la fel de radicala (chiar dacă pe alte dimensiuni) ca aceea dintre romantism şi simbolism sau ca aceea dintre simbolism şi modernism. De fapt, distincţia dintre „modern” şi „clasic” nu este de aceeaşi natura ca distincţia dintre diverse direcţii şi curente. Este mai curând o apercepţie subiectiva pe care fiecare epoca o poate avea. Prima bifurcaţie a copacelului Manolescian nu se justifica, prin urmare, în întregime nici chiar în logica modernista. Putem descrie însă, cam de pe la începutul secolului nostru, o epocă literara complexa (dacă vrem, o putem numi, ca supradefinire... moderna”), în care mai multe direcţii se înfrunta mai ales pe orizontala: mode*rnismul (*susţinut de o critica atât de îndrăgostita incit foarte târziu înţelege – cu uimirea criticului roman – ca poetica aleasa nu a fost nicidecum singura din epoca), avan*gardele*

În serii de rupturi, de experimente şi printr-o sociala ce devine curând norma), *suprarealismul*

Justine prin apelul la magie, vis şi imaginar), p/M5 re-Cente de clasicism, romantism, manierism etc., organidiverse variante de *tradiţionalism*, susţinut, pur şi e lu’ de gustul publicului larg. Dacă în vestul Europei l jmodernista” tine, în general, până puţin după al doilea

— Zbofmondial, în zonele marginale, între care şi România, se prelungeste, cum am arătat, până pe la sfârşitul anilor ’70.

Începuturile modernităţii româneşti sunt contemporane cu târziul romantism (post) eminescian. Experimentele instrumentaliste şi protosimboliste mai curând groteşti, romanul cu bizarerii tipograf ice *Le Calvaire de feu* şi articolele teoretice precum *Poezia viitorului* ale

lui Macedonski sunt simultane simbolismului european şi anticipează cu mult timp triumful modernităţii la noi. La şcoala *Literatorului* se formează prima promoţie de simbolişti, autori de succes până în timpul primului război. Formula cade rapid însă în desuetudine. Rămân câteva nume de artişti ce se conformează punct cu punct poeticii verlainiene din *Art poétique*: Dimitrie

Anghel, Stefan Petica, I.C. Savescu, Elena Farago, Ion

Minulescu etc. Influenta simbolista e considerabila în epoca, multe ingrediente ale formulei (evanescent!, muzicalitate, sugestie, respingerea descripţiei şi a anecdotei, decor citadin) regăsindu-se mai târziu la autori trecuţi prin scoala lui Macedonski, dar care au depăşit-o în complexitate artistica: Bacovia, Arghezi, Ion Barbu. După război apar simultan, încă destul de greu de diferenţiat, mai multe curente de avangarda şi modernismul. La început, ele sunt încă milontare fata de marea de tradiţionalism postromantic (pe und sămănătorist, poporanist, ortodoxist etc.) în mijlocul căreia au apărut. Lumea avangardelor este de fapt, în anii

O? i 30, enclavizata: câteva reviste imperceptibile în epoca

câţiva autori, mereu aceiaşi, colaborând la toate: Tristan zara, Ikrie Voronca, Ion Vinea, Sasa Pana, Stefan Roll.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Constructivismul romanesc de la *Contemporanul*, cel mai coerent dintre „ismele" autohtone, avea arome futuriste, celebrând viteza şi maşinismul. Audienta printre contemporani a fost minima, dar forme şi atitudini avangardiste au intrat şi ele în reţetarul modernist: expresia eliptica, imageria luxurianta, agresivitatea sporita a limbajului etc. Avangardele inter-belice şi de după război, până în 1948, sunt un exemplu tipic de „literatura paralela", care-şi formează rapid tradiţiile şi mitologia lor, propria lume literara, propriul public. Suprarealismul este, la început, un „ism" în plus, perceput în interiorul familiei avangardiste. Curând el devine o ideologic, un mod de viaţă, o viziune coerenta a lumii. Descins din romantismul mistic german şi din tradiţiile esoterice orientalo-europene, noul curent, atât de pur în Franţa, este la noi puternic contaminat de avangarda, de la care preia

şi augmentează o violenta verbala fără precedent. În anii ’40 suprarealismul romanesc, deşi restrâns şi enclavizat şi el în spaţiul nostru, este unul dintre cele mai puternice din Europa: Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun, Virgil Teodorescu şi Gellu Naum, în grupuscule adesea în conflict, practica toate felurile de scriitura suprarealista, editând placheta după placheta în franceza şi romană. După război, în deceniul opt, suprarealismul romanesc va renaşte din propria-i cenuşa prin grupul oniric *(oniri*smul estetic) al lui Leonid Dimov, D. Tepeneag şi alţii. Limbajul suprarealist extrage din subconştient, din vis şi din jocul hazardului imagini tulburătoare, enigmatice. Clarviziunea, presimţirea, anticiparea, miracolul au un rol esenţial în scrierile suprarealiştilor. Moderniştii vor folosi din limbajul lor abisalitatea imaginii arhetipale, sintetice, ca şi abandonarea totala a convenţiilor referenţiali-tatii. Vor fi însă refractari la ideologia suprarealista, atât de apropiata în perioada interbelica de marxism.

Se observa cum modernismul este în acelaşi timp un loc geometric al tuturor tendinţelor poeziei epocii, dar şi o entitate distincta de ele, a cărei maturitate filosofica şi estetica

Într-un fel, *clasicismul* modernităţii. În România „l este legat, ca teorie estetica, de cercul lui Eugen care a fost în epoca principalul punct de sprijin ” rlismului cultural. Prin ideile centrale ale criticului de 1 Vm*ratorul* – teoria sincroniei, teoria mutaţiei valorilor es-e-şi autonomia esteticului –, modernismul a capătatlei mestieiu în spaţiul romanesc, devenind curând gitimitate» i o „r” – i oape sinonim cu literatura contemporana. Dacă simborailfusese oarecum izolat de „cordonul sanitar” al criticii Imanatoriste, modernismul, deşi la fel de mult atacat de Ibrăileanu etc., rezista şi triumfa în perioada interbe-ica’s ustinut intens de Lovinescu şi de criticii din jurul lui: Felix Aderca, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu şi Serban Cioculescu. Intelectul şi intelectualul se afla în miezul problematic!! moderniste. Poezia modernista, aşa cum este ea teoretizata şi practicata în perioada interbelica (şi apoi în anii ’60) la noi, este o poezie care se ia în serios ca inst*rument de cunoaştere a l*umii, la fel de

profund ca filozofia şi la fel de eficient ca ştiinţa10. Este o poezie a spiritului pur, a căutărilor metafizice, a încifrării ermetice, care are nevoie de o descifrare hermeneutica. Concentrată, eliptica, redusa la o esenţa lirica, ea exclude de la început din domeniul poeticului pitorescul, descriptivul, anecdoticul, didac-ticul, eticul. Oglindirea în sine a figurii goale a spiritului creator, pagina alba şi tăcerea sunt trei ipostaze izotope ale idealului poeziei moderniste. Fiecare poem tinde să fie o autodefinire şi o definire a poeziei înseşi, de unde aspectul lui tautologic, asemenea unei ecuaţii matematice. În poezia romană modernismul atinge puritatea doctrinei într-un singur punct de levitaţie estetica – în ciclul barbian Joe *secund, co*mparabil cu cele mai mari reuşite ale aceleiaşi direcţii din lu' Vezi şi Marcel Raymond, op. *ti*t., *p*. 61: „Din acea clipă poezia tinde devină o etica sau un mijloc neobişnuit de cunoaştere metafizica; o oie o chinuie, aceea de «a schimba viaţa», cum voia Rimbaud, de a schimba omul şi de a-l face să palpeze fiinţarea".

POSTMODERNISMUL ROMANESC

poezia franceza, manifestate în poezia unor Mallarrne Valéry, Jean Moreas etc. Ion Barbu trebuie, fara-ndoiala, socotit (alături, poate, doar de urmaşul său, Nichita Stănescu) cel mai important poet modernist roman. Ermetismul sau a fost mult imitat, devenind, în epoca, aproape un numitor comun al liricii româneşti. A doua direcţie modernist! în poezia interbelica este cea de influenta expresionista (linia austriacă şi germana: Rilke, Trakl, Stefan George, Gottfried Benn), al cărei reprezentant principal este la noi Lucian Blaga. După război, direcţia expresionista va fi continuata, cu o impresie acuta de *déjà vu*, de aproape toată poezia arde-leana, de la Ana Blandiana şi Ioan Alexandru până la echinoxistii vechi şi noi: Adrian Popescu, Ion Mureşan etc. În proza, modernismul romanesc se identified romanului subiectiv, de analiza, aşa cum a fost practicata formula în cercul *Zb uratorului*. Este surprinzător ca romanul „ionic" (după tipologia din Ar*ea lui Noe a* lui Nicolae Manolescu) nu a fost deloc intuit de critica noastră ca, pur şi simplu, ro*manul modernist r*omanesc. Ca şi poezia, el cunoaşte o primă serie, legitima şi aproape sincrona cu căutările

occidentale, în opera lui Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu (echivalenti ai lui Proust, Virginia Woolf, Huxley, Gide etc.) şi o a doua serie în anii ’60 şi ’70 prin prozatori trecuţi prin experienţa unor Joyce, Faulkner şi Hemingway: D.R. Popescu, George Balaita, Nicolae Breban, Al. Ivasiuc sau Stefan Banulescu.

Deşi dominant între războaie, curentul modernist nu a sufocat celelalte orientări de la „periferia” sa. Nu cred, cu Nicolae Manolescu, ca între „gemenele” poetice: modernismul şi avangarda, s-a petrecut o dramă sororicida: „una a devorat-o pe cealaltă în spaţiul intrauterin al noii poezii” 11-Dimpotriva, a existat un comerţ intens între cele două, ca şi cu celelalte genuri poetice. Esenţiala pentru studiul nostru este însă clarificarea nu a interdependentei, ci a rezist*entei*

11 N. Manolescu, O *ma tibia întredeschisa*, p. 101.

etc *po*

romanesc la modernism. Dacă aceasta rezis

ac nu ar exsa q;

tenta n ar QCiemismului (chiar a antimodernismului) în da interbelica (între literatura premoderna şi cea post) nostmodernismul ultimelor decenii ar părea destul îl în contextul evoluţiei ideilor şi formelor artistice în nana. Din fericire, aceasta *missing link* exista şi iturci i-l... w.

c... w.

— O dată în plus, legitimitatea necesara noului curent.

Mod ernismul este, de fapt, contestat din toate părţile în

„7 n ci ” 50 Nu are sens să insist prea mult asupra contes-anii i i îi”.

ţării tradiţionaliste, deşi ea a părut uneori destul de impor

— Anta că s-a scindeze, cel puţin în poezie, arena perioadei iterbelice în două mari entităţi: tradiţionalismul şi modernismul. Dar, pe de-o parte, viciile de definire a tradiţionalismului nu au scăpat nimănui (căci nu e vorba aici de un curent literar, ci de un conglomerat de mic romantism şi modernism timid), iar pe de alta producţia literara a „tradiţionaliştilor” e, de obicei, minora şi teoria lor

retrograda. Singur „gândirismul” merita mai multă atenţie, căci mişcarea nationalista şi ortodoxă s-a aflat în opoziţie permanenta, în primul rând ideologica, dar şi estetica fata de Lovinescu şi *Zburătorul. Un* true ideologic, delimitarea civi*lizaţiei de* cult*ura,* îngăduie gândirismului să împace vechi idiosin-crazii sămănătoriste cu evidenta progresului economic şi social romanesc: „O cultură naţionala numai într-atât are valoare şi prestigiu intru cât izbuteşte să aducă un gust al ei, un parfum, un timbru deosebit în ansamblul celorlalte culturi naţionale. Dacă în civilizaţia materiala imitaţia e necesitate, în cultura ea înseamnă moartea spiritual! a unui popor” 12 serie Nichifor Crainic, lovind evident în teoria smeronizarii a lui Lovinescu. Cercul *Zburătorului era a*cuat în cea mai pura tradiţie iorghista, de „neaderenta la ichifor Crainic în articolul „A doua neatârnare”, citat de Ovid S. taialniceanu în Literatu*ra romană între cele două războai*e *mondial*e*, tura* Minerva, Bucureşti, 1972, vol. I, p. 94.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

r sufletul national”, de „iudaizare” a culturii romane, de McS-tetism imoralist”, de „exaltarea amorului liber”, de „divinizarea cocotei în poezie”, de „monopolul înspăimântător al adulterului în roman şi în piesele de teatru”, de „ironiza-rea caustica şi batjocorirea perversa a tot ce e sacru în religie şi în patrie”, de „pornografie freudista” şi – finis coro*nat opus – de prop*agarea „filosofiei demoniace a pederastiei care umple cărţile lui Andre Gide şi ale lui Marcel Proust” 1. Spiritualismul afisat nu salvează, cum se vede, doctrina gândirista de anacronica, banala confuzie a eticului şi etnicului cu esteticul, ca şi de vulgaritatea invectivelor care au însoţit evoluţia poeziei moderne, de la cele proferate de sămănătoristi până la Eugen Barbu. Cu toate acestea, poeţii tradiţionalişti cei mai interesanţi, Ion Pillat, Adrian Maniu sau Vasile Voiculescu (contaminaţi atât de mult de spiritul modernist incit unii critici au văzut în ei, pur şi simplu, nişte „modernişti cu subiect rural”), au meritul de a conserva şi a trimite mai departe elemente poetice repudiate de modernism: naraţiunea, descripţia etc. Ionica de Voic*ulescu*, de exemplu, este o emoţionanta biografie în versuri.

Din partea cealaltă, a avangardelor, contestatia nu e la fel de

virulenta, aceasta şi din cauză că avangardiştii se considerau ei înşişi modernişti, şi încă „adevăraţii modernişti”. Prea preocupati să se conteste între ei, avangardiştii se răfuiesc doar indirect cu poeţii curentului modernist. Între cele două grupuri raporturile sunt, la început, de comensualitate: *Contemporanul lu*i Ion Vinea este un fel de punct de joncţiune între avangarda şi modernism (sau, cum crede Ion Pop, între „modernismul radical” şi „modernismul moderat”): „Spiritul constructivist ce se doreşte dominant se afla de fapt în simbioza cu date ale unui modernism mai cuprinzător [...] Însuşi programul constructivismului romanesc a prins contur într-o ambianta şi la o publicaţie – *Contemporanul – 13* Nichifor Crainic în „Sensul teologic al frumosului”, citat Crohmălniceanu, op. cit., p. *95*.

ce

(şi va continua să-l susţină paralel) modernis –, derat (Arghezi, Barbu, Fundoianu, A. Maniu...)”. 14 Vinea va suporta consecinţele acestei atitudini „trupa«te”. Avangardiştii mai radicali nu i-o vor ierta nici-cum nu-i vor ierta nici „cuminţirea” propriei poezii, [carea de a publica la edituri consacrate etc. Vinea, într-a-„r se arata la un moment dat destul de iritat de stereoti – le avangardiste şi chiar scrie cea mai serioasa critica din, terior a acestora: „1 opinion courante est que rien cu’en/ employant un vocabulaire de contre/ maître d’usine, en curse de paroles en/ liberté, on devient pour cela, poete/ moderne... / c’est une revolution de lexique/ c’est une conception de garçon-coiffeur autodidacte. / A quand la révolution de la sensibilite, la vraie?” 15 În replica, Voronca scrie articolul-manifest „Coliva lui moş Vinea”, care reprezintă desprinderea definitivă a avangardei „noi” de compromisurile cu modernismul ale celei vechi. Articolul critica „progresiva împotmolire a Contemporanu*lui, penibila d*ecrepitudine a colecţiei sale din ultimii cinci ani” şi precizează: „Să se ştie o dată pentru totdeauna: CONTEMPORANU*L nu are nimi*c comun cu entuziasmul şi tinereţea noastră, cu arta şi cu spiritul pe care singuri îl reprezentam aici în această oră”. 16 Ruptura cu modernismul devenea astfel totală. Incompatibilitatea dintre cele două ipostaze ale poeziei

secolului nostru se dovedeşte a fi deci nu una de grad, ci una de mncipii estetice. Nu se poate vorbi de o scala a radicalismu-ul pe care cele două s-ar situa diferit; poetitile lo*r difera* de 5 un început. Nu intra în vederile lucrării de fata o definire etnica a avangardelor. Ajunge să remarc, ca posibile

°n Pop, *Avangarda în literatura romană*, Editura Minerva, Jeuresa, 1990, p. 123.

odón mea,» Vorbe goale", în *Pună*, an I, nr. 14, 20 feb. 1925, «în *Avangarda literara românească*, antoloeie de Marin Mincu, Minerva, Bucureşti, 1983, p. 126. tdelon Pop, *op. dt.*, *p*. 184.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

puncte de plecare pentru viitorul postmodernism, dernocratizarea fără limite a limbajului (lexicul neologistic şi „pro-zaic", dispariţia punctuaţiei, cuvintele în libertate), caracterul ironic şi sarcastic al textelor, umorul negru, aleatoriul etc

Fascinante rămân, dincolo de aceste atacuri din zone li-mitrofe, convulsiile interioare ale modernismului însuşi în perioada interbelică, acest curent a fost un adevărat pat al lui Procust, atât de îngust şi de exclusivist în idealitatea sa, încât, pe de o parte, pare să-i fi stânjenit pe toţi autorii siliti să-şi amputeze o bună parte din personalitate ca să se conformeze canonului, iar pe de alta a generat nenumărate contestaţii şi polemici: unii scriitori s-au considerat pe ei înşişi etalonul modernist şi au contestat legitimitatea formulelor diferite ale celorlalţi. Rivalităţile din epoca au, fireste, partea lor de subiectivitate, mefienta, orgoliu, comune în orice epoca printre scriitori. În mare parte însă ele sunt provocate, aşa cum voi arata, de incompatibilităţi de doctrina literară. Destui scriitori consideraţi modernişti, omologaţi astfel de „centrul de validate" lovinescian, s-au dovedit a „nu încăpea" desăvârşit în definiţia-standard a curentului. Mai mult-decit-modernişti, ei au fost consideraţi de către alţi autori sau critici mai puţin-decit-modernişti. În toate marile polemici şi atacuri literare din epoca a fost în joc, în primul rând, nu valoarea şi reputaţia autorilor discutaţi, ci mode*rnismul* însuşi. Despre aces*ta est*e vorba în pamfletul lui Ion Barbu împotriva lui Arghezi, al aceluiaşi împotriva lui

Lovinescu, al lui Arghezi împotriva lui Rebreanu, al lui Eugen Ionescu împotriva lui Arghezi, Camil Petrescu etc. Toate sunt repudieri procustiene ale celor vizaţi în numele modernismului.

Ion Barbu este, fără îndoială, poetul roman cel mai apropiat de spiritul modernismului. Poetica sa explicita este însă mai curând confuza, circumstanţial! (el s-a explicat mai ales în contexte polemice), contradictorie. Raportarea la personalităţile literare contemporane este, pur şi simplu, nereliabila: Lovinescu e uneori „veşnic tinar" şi „personalitatea

CONTESTAREA MODERNISMULUI

— tasează grozav de izolată pe un neant critic net" i7 alteori devine „Cavalerul Tristei Figuri" omcep e cutare opera „sub ce zbor augural de „is Arghezi e undeva „comparabil cu Hugo în litea Cita circulaţie de cuvinte şi ce varietate de el.

— It-lira, i

! «19 altundeva „un autor de «reuşite»; astăzi mei r atât Patron al literaturii biletelor de papagal, delincves-rtame stec de pamflet şi suspecta galanterie" 20, pentru ca deobste să fie doar „un neinstruit meşteşugar al verinjuj «2 i. Aceeaşi labilitate şi în ideile estetice, deşi, para-doxal, Barbu este indiscutabil cel mai conştient de sine dintre autorii momentului şi cel capabil de cea mai lucida investigare teoretica a propriei poezii. Lirismul este, uneori, pentru el principiul esenţial al poeziei, supravieţuitor „peste mode şi timp": „modul intelectual al lirei" 22. Dar poezia lui Bacovia „nu conţine un principiu eliberator, e o poezie lirica şi ca atare nu ma interesează" 23.

Cel mai ciudat şi mai semnificativ joc cu noţiunile teoretice ale propriei poezii este cel legat de definirea *modernismului* însuşi. În general poetul tinde să valorifice pozitiv termenul: „... modernismul e ancheta niciodată descurajata a condiţiunilor frumosului necontingent" 24. Luat în acest sens, conceptul aduna în jurul sau toate numeroasele autodefiniri barbiene pentru a da una dintre cele mai complete imagini ale poeziei moderniste, aceeaşi în esenţa la Mallarmé şi Valéry, la Gottfried Benn şi Ungaretti, la Blaga

„I. Valerian: de vorba cu dl. Ion Barbu", în Ion Barbu, *Versuri* şi

proza, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 135.

18 În „Evoluţia poeziei lirice după Eugen Lovinescu”, ib*id.,* pp. 161, 163.9 În „Felix Aderca: de vorba cu Ion Barbu”, ibid*., p*. 140.1 În „Paul B. Marian: de vorba cu Ion Barbu”, ibid., *p.* 141. În „Poetica domnului Arghezi”, ibid., p*. 154*. În „Felix Aderca: de vorba cu Ion Barbu”, ibid., p. *138.*

„Paul B. Marian: de vorba cu Ion Barbu”, ib*id.,* p. 141. u> „Poetica domnului Arghezi”, ibid*., p*. 159.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

şi Ion Barbu: „o experienţa în ascendenta” 25”, o atitudine de vis şi extaz (care) trece pe deasupra oricărui accident” 2 „o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarica” 27”, un cer platonician” 28”, modul intelectual al lirei” 29”, restrânsele perfecţiuni poliedrale” 30”, rarefierea lirismului absolut” 31”, lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism” 32 „... celei mai reacţionare forme a spiritului: Lirica!” 33.) jun clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune” 34 etc. Este singura forma, profund platonica, în care poetul roman accepta modernismul (ipostaza actuală, pentru el, a poeziei „adevărate” dintotdeauna), pe care-l vede „purificat”, limpezit” de orice scorii contingente. Elitist, purist, exclusivist şi mai presus de orice dogmatic, modernismu*l aspira* către autoritatea de fier a clasicismului. Este clar ca aceasta definiţie respinge de la bun început atât tradiţionalismul („Am îndoieli asupra poeziei tradiţionaliste” 35), cât şi avangardele: „În măsura în care au însemnat obraznica insurecţie, confuziune pederasta, reclama dezmăţata. [...] Poezia e contrariul stării permanente de revoluţie”. 36 Doar cu suprarealismul, cu care împărtăşeşte aspiraţia către clasicitate, modernismul accepta un oarecare comerţ, dar numai pe filiera „luminii obscure” rembrandtiene: „Consider poezia suprarealista

25 *Ibid*., p. 134.26/zW., p. 135.

27 Ibid., *p*. 136.

28 *Ibid*., p. 137.

29 *Ibid*., p. 138.

30 *Ibid*., p. 139.
31 *Ibid*., p. 161.
32 *Ibidem*.
33 *Ibid*., p. 163.
34 *Ibidem*.
— *Ibid*., *p*. 134. *Ibid*., *p*. 143.

— Remediabil ratata [...]. Chestiunea se pune local şi *l**(Fiind o atitudine de vis şi extaz, poezia trece pe tempon. – ruj accident. [...] Trebuie să răscolesti în dootul străine de literatura şi de suprarealism ca să

problema de lumina imanenta care l-a preocupat pe brandt, cel dintii suprarealist”. 37 Fireste ca *nimeni*, nici

„Barbu însuşi (autor, între altele, de poeme narative – r dacă alegorii sofisticate – ca *După melci* sau *Doma ra Hus*), nu poate respira permanent un aer atât de

— Dar este în numele acestui ideal poetic excluderea dispreţuitoarea, practic, tot ce este cu adevărat viu în poezie.

Marginalizata şi subteraneizata, vitalitatea formulelor „plebee”, a stilului „jos” a supravieţuit totuşi pretutindeni în poezia şi proza interbelică, escamotate de prestigiul tot mai mare al formulei „orfice”. Cum am arătat, tradiţionalismul şi avangardele prezerva un astfel de fond neliric, ducând mai departe literatura premodernităţii. Mai straniu este ca şi mulţi poeti consideraţi modernişti autentici au refuzat, din instinct artistic, ralierea la o formula atât de îngusta. Dacă vedem în Ion Barbu şi Lucian Blaga (ca şi în discipolii lor)

modernişti „tipici”, cu atât mai semnificative sunt cazurile unor poeti cu formule încă discutate, ca Tudor Arghezi şi

George Bacovia.

Cazul Arghezi se afla, după părerea mea, în centrul problematicii poetice a vremii şi este crucial pentru înţelegerea mutaţiei care va urma. Căci Arghezi, considerat cvasiunanim drept unul dintre cei mai mari poeti moderni ai seco

lui nostru (unii au văzut în el chiar de la început „un nou Eminescu”), a prilejuit întotdeauna un scandal taxonomic.

— Rel de poet a fost, de fapt, Arghezi? Un tradiţionalist?

simbolist? Un modernist? Pentru modernişti el a fost ordeauna un eretic, şi din acest motiv a fost ţinta celor

Ibid., p. 136.

mai acide atacuri. Patul procustian al modernismului (titlul romanului lui Camil Petrescu e o adevărată punere în abis a epocii) a funcţionat cu precizia unor lame de oţel în parn-fletul antiarghezian al lui Ion Barbu, ca şi în cel al lui Eugen. Ionescu, dar… sapind, s-a rupt lopata”. Încercând să defineasca un eretic, pamfletele delimitează, până la urma două religii. Scandalul consta, până la urmă, în faptul (inacceptabil pentru contemporani, dar perfect normal pentru noi) ca poetul modern cel mai însemnat al secolului *nu* este esenţial, un poet *modernist*! A fost prima data când critica modernist! (singura serioasa în epoca) a trebuit să facă fata unei provocări de proporţii: Arghezi arata clar, prin toată opera lui, ca *modernitate* nu este egal cu *modernism*.

În „Poetica domnului Arghezi”, articol publicat în 1927 (imediat după apariţia Cu*vintelorpotrivite)* în Id*eea europeană* – a lui C. Rădulescu-Motru –, Ion Barbu se construieşte pe sine deconstruind poetica argheziana. Fiecare argument are o dubla adresa: edifica modernismul şi condamna un al*tceva,* deocamdată fără nume, dar care, la sfârşit, apare cât se poate de grafic şi coerent. Să-i spunem an*timo-dernism?* Sau al*t modernism?* Sau ne*modernism?* Sau nu-*numai-modernism*? Să urmărim, deocamdată, firul articolului, care are „meritul”, fiind în buna măsura un pamflet, de a prezenta în opoziţii limpezi, foarte schematic, o situaţie, de rapt, ceva mai complicata.

Originea „plebee” a poeziei argheziene este caustic evidenţiata de la început: poetul, care şi-a făcut gloria în „foile Israelite” – fabricata deci în scopuri lucrative –, se identifica peisajului literar autohton”, mahalagiu, agricol sau hai-ducesc”. Poezia este pentru el un meşteşug,

asemănător ceasornicariei, croitoriei, broderiei, ţesutului de covoare, din care opera iese „grotesca şi banala ca o bicicleta”. În primul rând, poetul nu este un intelectual: „ne găsim în prezenta banala a unui poet fără mesagiu, respins de Idee”. Şi cum.

Barbu, ideea se identified virilităţii – modernis-3” *chist* prin definiţie38 –, poezia lui Arghezi este, remasculata”, castrata”: „atributul clar al ideii i-a fireste, şi funcţii feminine o tulbura şi atunci se în

or TTIUlă v b… T r i 1 *

„«p couizează în spume de mjurn. La fel de imr/rd S3. U at „r…

a este caracterizarea acestei poezn ca o „impura. – <, «< estetica mecanica”. Ea reia, ocazional, câte

Industrie, w. «i. r i/

cunoscut de poezie dintre tormele istoricizate (sunt *n* alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Heliade). În geal TililU-V1 i r – i «i 1 «„ni

neral suferă de „un păcat de facilitate şi de „lene… Plei – rista” (id *est* *des*criptiva), ea este asemănătoare celor amânatoriste, poporaniste sau ortodoxiste, fiind uneori de un parnasianism umoristic”. Poezia lui Arghezi, departe de plasa „sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut”, a se ine de „genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub tne

38 Asupra acestei opoziţii de „gender” nu pot insista îndestul. În toată literatura modernista românească, de la Ion Barbu la Calinescu (din Do*mino,* bo*na)* şi de la Camil Petrescu la Breban, şovinismul masculin este la el acasă. Contemporani cu mari ideologi ai misoginismului, ca Otto Weininger sau Julius Evola, ei au tendinţa de a se debarasa de propria sexualitate, pe care o urase, proiectând-o asupra femeii, a cărei imagine o demonizează. Bărbatul se identifica verticalei spiritului, pe când femeia ar exprima proteismul material. Critica literara nu numai că n-a dat nicio atenţie discriminării femeii ca autor (mereu suportând prezumţia de minoritate) şi ca persona]

feminin (masochist, subordonat total bărbaţilor, frecând podelele „din dragoste pentru ei”, primind lecţii de filosofie în patul conjugal etc.) în perioada interbelica şi în anii ’60 şi ’70, dar a augmentat-o consecvent prin inventarea unor concepte peiorative de tipul „poezie feminină”, literatura efeminatl” etc. În realitate, în toată modernitatea, autoarele n-au concurat niciodată cu autorii, ci au fost cantonate în gnetoul literaturii feminine. Un studiu al moravurilor vieţii literare roma-iti ar evidenţia şi alte moduri de aservire a femeii care scrie şi de exploa-„e a imaginii ei „demonizate”. Şi cum – aşa cum arata, între alţii, Jacques Le Rider (în Modernita*tea vieneza şi crizele identitaţii, Editur*a Univerşi?” „A1.1. Cuza”, laşi, 1995) – atitudinea antifeminista şi cea antisemita >ciaza, fiind produse ale aceleiaşi intolerante, devin mai uşor inteli-le aluziile lui Ion Barbu la mediui „iudaic” în care poezia lui Arghezi ar fi prins: „poet modernist pentru uzul micilor reporteri israeliţi”...

POSTMODERNISMUL ROMANESC

pretext de *confidenta*, *sinceritate*, *disociaţie*, *naivitate* poţi ridica orice proza la măsura de aur a lirei”. Concluzia urmează de la sine: „Ne întrebam, scrutând aceasta veritabilj fata a domnului Arghezi: cum a fost posibila confuziunea Arghezi, poet modernist?” Ne întrebam şi noi, cu Ion Barbu. Dar, cum acesta încă ezita, cum s-a văzut mai de-vreme, să-şi aşeze poezia sub sigla de „modernism”, să privim şi alternativa pe care o propune mai departe: „Dacă înţelegem prin modernism satanismul postbaudelairian sau predilecţia desenurilor în materie fecala (à la Huysmans), sigur, domnul Arghezi e un poet modernist cu prisosinta. Poet modernist pentru uzul micilor reporteri israeliţi emoţionaţi de infinita varietate a înjurăturilor ungro-valahe din *Blesteme*”. Se conturează două tipuri de poezie atât de diferite, încât nu e posibila nicio confuzie între ele şi nici plasarea lor sub acelaşi nume. Unul este modernismul, aşa cum l-a definit Ion Barbu însuşi. Celălalt priveşte o poezie cu trăsăturile următoare: *ne-lirica*, *ne-intelectuala*, *plebee*, *impura* (hibrida), *prozaica* (roman analitic în versuri), *mes-tesugărească*, *revalorificatoare a genurilor istoricizate*, *„urâta”*. Este fondul rezidual al unei poezii mai vechi şi în acelaşi timp mai moderne ca factura, o poezie a extensiei şi agluti-narii, în opoziţie cu

purismul intensiv al moderniştilor. Arta postmoderna se va hrăni exact din acest fond rezidual care, subteran şi violent marginalizat în epoca (totuşi atât de evident în poezia celui mai important autor modern), rezista şi, după o lungă eclipsa, triumfa spre sfârşitul secolului, când „refulatul se întoarce" şi din patul lui Procust începe să se vadă mai bine ceea ce, rămas pe dinafară, fusese atât de crud amputat. Un *raccourci* prin alte texte importante teoretic ale vremii va confirma faptul ca modernismul dominant a fost; mereu subminat din interior. De pe aceleaşi poziţii punste j

39 Toate citatele au fost reproduse din articolul „Poetica domnulub Arghezi" din volumul Ion Barbu, op. at, pp. 152 – 161.

mai fost atacat şi de Eugen Ionescu, atât în cunos – rgk l ne din *Nu*, *cât* şi în multe alte articole, astăzi cel C dumeritoare. Pe când autori, azi total ignorati, ca u-/Vilsan, Stefan Ion George sau Gr. Tausan sunt „aris«îi ai intelectului" 40, Arghezi e veştejit pe zeci de pagini, f „versunare mereu reînnoita. Autorul Fl*orilor* d*e* *mutigai* *z*at de un verbalism „care rămâne pe un plan iremedia – nferior şi rudimentar. Se afla adică, doar cu o intensitate mare pe treapta inventivităţii verbale a crevediilor şi a birjarilor". Se vorbeşte de „trucul arghezian", de „clişeu, re-teta, uşurinţa manuala, dexteritate, răceala, lipsa de participare, de spiritualitate". Arghezi „nu are niciodată ce să spună: niciun tumult, niciun mister, nicio îndoială, nicio nedumerire, niciun lucru obscur" 41. Când ne arătam indignarea pentru atacul lui Sorin Toma împotriva lui Arghezi trebuie să ne gândim şi la faptul ca el nu era, în 194842, un stupefiant act de vandalism, căzut ca un trăsnet peste o valoare consacrata, ci continuarea unei îndelungi contestari, de pe poziţii, e drept, foarte diferite. La fel de semnificativa este şi analiza pe care Ion Barbu o face atitudinii fata de poezie a lui Lovinescu (care, alături de Arghezi, este printre cele mai contestate personalităţi în epoca) din Evoluţia p*oeziei lirice,* în *care* Barbu (cel „prim şi ultim" etc., etpourtant…) *vede „ideal*ul poeziei de totdeauna înşelat, coborât până la mizeria lamen-tatiei iudeo-romane". Sincronismul lovinescian este considerat „o idee democratica aplicată celei mai reacţionare forme a

spiritului: Lirica!” Şi, în succesiune fireasca: „Dacă „în trenuri de comisi voiajori, mode de dama sunt lansate asismeronic la Paris şi la Bucureşti, toţi agenţii masoneriei

P-Eugen Ionescu, *Războicu toată lumen*, Editura Humanitas, 1992, *i* „*i*.

lir, 1; „lui Arghezi după război în Ana *Ppngoana*, Eduura Thausib, Sibiu, 1993, pp. 64 – 128.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

literare nu vor distrage de la percepţia sa, intru sine, suprafaţa de gheata a Frumuseţii.”» Accidentalul şi particu Larul” nu au ce cauta în poezie, care este impersonala: „Imnul spiritual e scris, fără colaborare, dar eficient, de poeti din tari şi decenii diferite”. 43

Putem adauga deci alte câteva trăsături poeziei care, în mod arhetipal, se opune modernismului: caracterul *democratic* (vs. *reacţionar*), *accidentalul* (vs. *necesarul*), *personalul* (vs. *impersonalitatea*). Arghezi, care rămâne ombilical legat de modernism prin viziunea metafizica şi intensitatea metaforica a poeziei sale – numai orbirea pasionala a opo-nenţilor săi nu le poate sesiza –, este totuşi un modernist atât de atipic, încât ponderea poeticii sale se deplasează, de fapt, către *altceva*. Şi nu spre trecut, cum au crezut tradiţionaliştii în încercarea lor de a şi-l apropia, ci mai degrabă către o forma a viitorului. Când tinerii postmoderni ai anilor ’80 îl vor revendica drept „precursor”, ei vor apela, intuitiv, tocmai la genul de poetica antimodernista ce se conturează în textele argheziene. Şi nu numai în versuri. Romanul grotesc şi apocaliptic *Cimitirul Buna-Vestire* prevesteşte şi el proza postmoderna prin imanenta şi prin indiferenta sa fata de orice referenţialitate.

Bacovia este al doilea preferat, din perioada interbelică, al poetilor optzecisti. Şi în cazul sau decelarea unei formule estetice este dificila. A părut o victorie a criticii, în anii ’70, scoaterea poeziei sale de sub zodia sentimentalismului simbolist prin care era înţeleasa de critica interbelica şi instala-rea ei în plin modernism. Ceva însă nu „tine” nici în acest „nou Bacovia”, antisentimental”, hiperconştient de sine şi de arta sa, aşa cum este reinventat de Ion Caraion, Dinu

Flamand sau, ulterior, de Cristian Moraru. Dacă în primele lui volume putem accepta ca recuzita simbolista este sus-tinuta, la modul modernist, de o formalizare textuala înalta

43 Toate citatele din Ion Barbu, op. cit., pp. 161 – 168.

...redundanta semnificativa etc.), mai greu de

(simetrii, el *fa* acest tip sunt ultimele dezvoltan ale

10 vfeneversuri „prozaice”, plate, destructurate, poeziei bac şi livresti”, aşa cum le găsim în volumele

1 *abeze* sau *Versete*, apărute, e drept, după război.

ainte câte un poem semanind a dicteu automat –ionalitate suprarealista însă – are un gen de expre

mnlet deosebit de cel modernist sau avangardist: sivitate *cuiiiy*

„Cu*m n*inge repede, apoi încet

Şi mi ştii cât timp mai trebuie de-acum.

E la fereastră, alb – O fată cu sal negru în cerdacul nins...

Dar prin copaci largi înserează

Într-un departe nins era tot aşa.

În adevăr.

Şi înnoptate zăngăniri.

Apoi va avea loc un bal.

Sau o serbare de spiritism.

Atâtea sunt de făcut...

Când tu apari numai ca amintire.

Cum ninge repede, repede!” 44

Sintagmele orale, lipsa totala a metaforei, a încifrării, a „sensului secund”, notatia fulguranta”, descriptiva”, configurează o poezie „gestuala”, a improvizaţiei, aleatoriului, accidentalului, care anunţa prozaismul nostalgic şi fantast al lui Mircea Ivănescu.

Arghezi şi Bacovia, antipozi poetici absoluţi – retorica abundentei şi retorica litotei –, sunt totuşi două drumuri la fel de valabile ale poeziei româneşti către postmodernitate. Exista şi altele în epoca. *Priveliştile* lui Fundoianu, dincolo de viziunea expresionista dominanta, sunt scrieri ironice şi, uneori, autoironice, în care banalul,

prozaicul şi hidosul evin pocaliptice. Apocalipsa e însă privita cu detaşare şi

—.

G. Bacovia, MDE iarna”, în vol. *Stintei galbene*, Bucureşti, 1926.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

sarcasm. Dinspre avangarde şi suprarealism vin alte poetici care anunţa, prin trăsături mai pronunţate sau mai vagi, o nouă retorica a poeziei. Nu prea s-a observat ca, dincolo de insurgenta antiburgheza, de caracterul incendiar şi provocator-obscen al poemelor lui Geo Bogza din *Poemul invectiva szujurnal de sex*, trăieşte, de fapt, o nouă sensibilitate poetica, o nouă *fata* a poeziei româneşti. Insertul de „realitate pura”, aluzia livresca, fragmentarismul care le alternează delicat uneori, alteori violent – toate acestea anunţa „coborârea poeziei în strada” şi amestecul de feerie şi dezabuzare din anii ’80. În Olga *ave*m, bunaoara, un portret de femeie à la de Kooning:

„Tu reamintesc capitolul acesta moale precum craniul copiilor noi născuţi şi teoriile lui Freud şi pe Weininger sinucisul din Germania

Geschlecht und charakter şi datoria de o mie cinci sute de lei sau tot atâtea veacuri

Prin filtrul mediului omul comite multe nerozii mai ştiu doar că era blonda şi nu vrea decât cărare la mijloc iubise pe Harry Liedtke şi o păpuşe automata

Intensul a luat apoi o culoare propice mie

Totuşi azi o poate vedea oricine

Trecând regulat dimineaţa la birou”. 45

Aceeaşi investigare, nu numai a „irealităţii imediate”, ci şi a celui mai banal cotidian se întâlneşte şi la Sasa Pana, Mihail

45 În Marin Mincu, *Avangarda literara românească*, p. 213.

CONTESTAREA MODERNISMULUI

În primul Tristan Tzara. Un caz special este Cosma’s* uj je unul singur” Victor Valeriu Martinescu.

I rU

dividualism extrem se apropie de personismul” Q’Hara sau de

ceea ce, în poezia anilor ’80, s-a o-rafism”: „insistenta obsedanta asupra eului pro” realitate dinamica şi agent perturbator-mobilizatoriului»” 46 – El vorbeşte despre „ridicolul metafizic al) în „şi în consecinţa îşi face un autoportret sar-IQdl CIC >), a ar st*ic* –, Uitaţi-vă bine la mine! / bine tâmpit, sunt un tarsor, int un mehipuit. / Uitaţi-vă bine la mine! / Sunt urit, chipul meu nu spune nimic, sunt mie. / Sunt la fel cu voi toţi”. 47 Abia spre sfârşitul anilor ’40 toate aceste tatonari disipate în tesatura pestriţa a poeziei interbelice vor căpăta coerenta şi vor încerca sa se constituie într-un corpus postmodern avan*t la* le*ttre, ca*re nu va avea însă şansa la dezvoltare şi nici măcar la recunoaşterea vreunei identităţi. Va fi o „generaţie pierduta”, a cărei poetica avea să influenţeze însă decisiv arta anilor ’80 şi ’90.

rozamterbelica este un fenomen şi mai complex, şi mai greu de sistematizat decât poezia. Primul fapt major care a părut a se impune privirii critice. *a vol d’oiseau* este deplasarea accentului de pe *obiectivitatea* narativa a prozei clasice pe *subiectivitatea* celei moderne. Apare, s-a spus, în aceasta perioada un roman subiectiv, analitic sau psihologic care se opune balzacianismului precedent. Lucrurile ar. «ta! a? a *e „ar fi existat°* proza obiectiva”, balza

«ana”, în literatura romană. Dar, în afara unui zolism mai prind postromantic în câteva nuvele ale lui Caragiale, a uiuu tolstoism mai mult de intenţii în ciclul Comanestenilor

M Dui-lu Zamfirescu şi a unei proze specifice *Kakaniei*

Wara, proza românească nu a avut, la vremea lui, din

tive socioculturale evidente (între care absenta marii u „aşezate” şi dispuse să investească în arta e, poate, on Pop, în Av*angarda* în l*iteratura romană,* p. 379.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

cel principal), acest palier al naraţiunii omnisciente şi logice. Opoziţia fireasca, în diacronie, dintre romanul obiectiv şi cel subiectiv („de creaţie” şi „de analiza”, în limbajul lui Ibrăileanu) e substituita, în perioada interbelica românească printr-o alta, cu mult mai bizara: în aceasta noua situaţie proza „moderna”, subiectiva, este perceputa ca

„legitirna” şi în opoziţie *cu ea, se con*struieşte artificial o proza „mai veche”! Nu am avut clasicism? Nu-i nimic, îl vom construi acum, căci nu ne putem permite să ardem etapele. Iată ce par a spune Calmescu şi alţi câţiva prozaton din aceeaşi epoca, Astfel au apărut, butaforic, câteva romane „balzaciene”, între care tipic este Enigma Otili*ei. Da*r, bineînţeles, fiind cărţi scrise la decenii după Comedia *umană, şi* în *perf*ecta cunoştinţa de cauza în privinţa formulei respective, rezultatul a fost ca astfel de scrieri nu sunt romane balzaciene, ci romane despre balz*acianism. Astfel, En*igma Otili*ei nu* e *un rom*an genuin, ci un metaroman, *în care mi*za nu e data de relaţiile dintre personaje reliabile af*late* într-o lume organic dezvoltata, ci de savanta dexteritate cu care e mânuit instrumentarul balzacian: convenţiile, manierismele, stereotipiile sale. Cartea nu poate fi citită inocent fără să se treacă pe lângă sensul ei adevărat, care, ca în toate scrierile în proza ale lui Calmescu, consta în artificiu, *în pastişa*, parodie, citare, intertext – adică în procedee care nu sunt mai vechi *decât cele* ale modernismului subiectiv, ci, dimpotrivă, mai târzii ca atitudine estetica. Crezând ca reînvie un necesar clasicism, Calinescu inventa de fapt o formula literara „mai moderna” decât modernismul însuşi.

Adevărul este ca o proza obiectiva de tip „a doua jumătate a secolului al XIX-lea” nu s-a scris şi nici nu s-ar fi putut scrie în perioada interbelica. Obiectivitatea”, doricul” acestei epoci, este reprezentata tot de moderni. Rebreanu este mai degrabă un „cineast” cu un script *limpe*de şi o cameră de filmare inteligenta şi mobila (*Răscoala are* tăietura şi ritmul scrierilor lui Dos Passos), iar Sadoveanu compune

CONTESTAREA MODERNISMULUI

atura superioara – romane istorice „pentru ţi-fie sofisticate cărţi iniţiatice, cu multiple niveluri de ret are. Cea mai „tare” opoziţie prozastica din epoca.

Arehezi (aşa cum apare în faimosul pamflet *RphreartM* Vi „& v, i...

n nu este prin urmare, cea dintre proza „clasica şi ian, i...

zi... „”! –.

moderna, nici dintre cea „obiectiva şi cea „subiectiva...

curul fapt indiscutabil din proza anilor ’30 şi ’40 rămâne dominaţia autoritară a romanului psihologic, subiectiv, de liza în fine „ionic” în accepţia lui Nicolae Manolescu. u toate ca sunt deja cam mulţi termeni care denumesc una \ aceeaşi modalitate narativa, probabil ca lipseşte tocmai cel care i-ar clarifica situaţia în proza românească. De fapt, este vorba despre romanul mo*dernist r*omanesc, aşa cum s-a format el în mediul literar al cercului *Zburătorul,* sub indru-marea lui Eugen Lovinescu şi influenţat de marii modernişti europeni ai momentului, mai cu seamă de Proust şi de Andre Gide. Nucleul modernismului prozastic romanesc e compus din autori interesaţi în viaţa interioara a personajelor – îndeosebi intelectuali –, care devin naratori ce nu pot da seama decât de propria lor experienţa, scriind în general la persoana întâi. O variantă pura de analiza psihologica întâlnim în proza lui Holban (de obicei un singur narator vorbeşte la persoana întâi), pentru ca în cazul lui Camil Petrescu sau al Hortensiei Papadat-Bengescu să observam variante mai complexe: „dosarul de existente” din Patu*l lui Procust (*îngemanarea mai multor puncte de vedere biective asupra aceloraşi evenimente, cum o va face mai siu Durrell în Cvar*tetul Alexandria) şi* personajele – nectoare” sau „ficelle” în Concer*t din muzic*a *de Bach*atoare celor impuse de Henry James. Intelectualis-„tendinţa spre puritatea geometrica a tramei (sisteme să-Je opoziţii şi simetrii), ca şi propensiunea către abstract tfizic fac din acest tip de roman pandantul poeziei irmste a anilor ’30. Romanul modernist este, prin”, romanul legiti*m al pe*rioadei interbelice. Romanul

POSTMODERNISMUL ROMANESC

central al vremii, arhetipal pentru imaginea cuplului perfect nostalgic, al epocii jazzului (doamna T.: femeia emancipajv libera, om de afaceri, care fumează şi citeşte gazetele, stăpânj pe propria ei sexualitate; Fred: sportiv, bogat, dar neaşteptat de sensibil şi vulnerabil interior), este, iarăşi, *Fatal lui Procust*, fara-ndoiala *marele roman romanesc*, echivalentul *Marelui Gatsby* al lui Scott Fitzgerald în proza moderna americană.

Învecinat, într-un fel, cu spaţiul romanului modernist dar

distinct ideologic este aşa-zisul „roman al autentici-tatu" sau „al experienţei", principala manifestare artistica a „tinerei generaţii" de după 1930, formata în jurul lui Nae Ionescu şi al revistei Criter*ion.* O bună parte din romanele lui Eliade, Sebastián, Ion Biberi, Octav Sulutiu sau Constantin Fântâneru se aseamănă cu proza de la *Zburătorul prin*subiectivitate şi naraţiune la persoana întâi. Accentul nu mai cade însă pe memoria afectiva şi pe relevarea complexităţii sufleteşti a personajelor, ci pe „trăirea" intensă a unor experienţe patetice, aflate la limita nebuniei şi morţii. Pe filiera Nietzsche-Papini-Nae Ionescu", a trăi periculos" devine idealul de viaţa al personajelor, foarte tineri intelectuali pindiţi, asemenea lui Rimbaud altădată, de toate monstruozi-tatile. Patosul autenticităţii este accentuat de apelul la jurnal şi la pagini eseistice, dar şi la înserarea în text a unor detalii hiper-realiste (personaje reale, nume şi adrese autentice etc.) din backgrou*nd-ul re*ferenţial al cărţilor. Astfel, Maitreyi a*l lui Mi*rcea Eliade este construit ca o confesiune având la baza un jurnal cu zece ani mai vechi decât timpul naratiunu principale, jurnal „autentic", din care se citează îndelung, confirmat, dar mai cu seamă infirmat de narator. Insistenta pe detalii „reale", uşor recognoscibile de cei în cauza, a condus la un scandal care s-a prelungit mult după stingerea iubirii (din lume şi din carte) dintre cele două personaje. Prototipul real al lui Maitreyi (astăzi o mare poeta a Indiei) a răspuns romanului lui Eliade cu un alt roman.

nta drama întâlnirii lor din punctul *ei* de vedere. i romane au ajuns, în cele din urmă, între copertile *C* ure cărţi. Se observa cum insistenta pe autenticitate 1 Sulat la o „bucla" ficţionala care reuneşte viaţa şi li-devenite, ambele, translucide, în banda lui Mobius ra al *treilea regn,* în care şi/şi *s*e dizolva în ni*ci/nici s*ub 3 ul indeterminării şi-al imanentei. Ma*itreyi n*u este, f reste, un roman postmodern, dar el generează, prin confiuraţia sa speciala, un câmp al ambiguitaţii care produce evenimente postmoderne: romanul „invers" al lui Maitreyi nolij; proman" format din reunirea celor două. Autenticismul romanului „trăirist" al anilor '30 şi '40, despărţit de componenta sa

expresionist-patetica, dar păstrând prospe-timea şi regimul de semi*fiction al jur*nalului, duce direct la *biografismul liter*ar al prozei optzeciste. În acest context ar trebui discutat şi un roman mai puţin cunoscut astăzi – deşi recuperat editorial, ca atâtea altele, de preţioasa colecţie „Restituiri" a Editurii Dacia –, Interior*, singur*a carte de proza a lui Constantin Fântâneru48, publicata în 1931. Ca multe alte scrieri din aceeaşi epoca şi provenind din acelaşi mediu intelectual, Interior *este un* roman al adolescentei frământate şi exaltate, trăite însă nu atât la nivel ideologic, cât senzorial şi infrasenzorial... Sclavul unei estetici arbitrare", Calin Adam se afla în acel punct al vieţii în care leviteaza liber, desprins de servituţile copilăriei şi încă neintegrat servituţilor maturităţii. Disponibilitatea totală a spiritului sau se întoarce asupra sa însăşi, depăşind, succesiv, imaginaţia romantica, visul etc., pentru a ajunge rapid la expe-nente senzoriale evoluate, de felul dereglării deliberate a simţurilor după reţeta rimbaldiana. Aceste experienţe nu-l un însă la eliberarea totala a imaginarului, ca în estetica suprarealista, ci, dimpotrivă, către o infrarealitate deoporrn" nălucinanta:

Înv

— Onstantin Fintmeru, *Interior*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

„— Trăieşti tu viaţa noastră? ma întreba într-o zi, nu fără iro ale – ori ai intuiţia uneia subreale, ca o insecta!

— Sunt subreal, am răspuns amuzat. Lucrurile reprezintă u paravan sub care ma îndepărtez treptat. Efortul de orice clip-mi-e de a rămâne subreal!" 49

Toate evenimentele din micul roman sunt haotice, fără semnificaţie sau interconectari şi fără transcendent! Însă atenţia acordata detaliilor infinitezimale ale lucrurilor, ca şi relatarea laborioasa a celor mai banale conversaţii induc un sentiment de *hiper* –, infrasi z-realitate, amintind uneori izbitor de efectele lui Robbe-Grillet (din *în labirint*, de exemplu). Cum sugerează şi titlul cărţii, nimic din ceea ce este descris nu mai este exterior minţii care-l descrie. Fiecare obiect devine o interfaţa a lumii cu mintea, un obiect

virtual aparţinând unei lumi *virtuale*: „Imaginaţia, sensibilitatea morbida ma poarta spre o ispititoare irealitate, executa un soi de aşternere a cerebralităţii asupra lumii, pe care, printr-o absurda geometric de coşmar, calc eu însumi; sunt purtat într-o imaterialitate penibila”. 50 Principalul efort auctorial, de-a lungul cărţii, îl constituie ştergerea frontierelor dintre diferitele grade de realitate accesibile minţii, şi pe care ea le percepe coplanar. În miezul trandafirului virtual cu atât de multe şi de mtrolocate petale se afla o divinitate postmoderna:

„— Ştii secretul să ajungi mare scriitor?

— Care e?

— Să descoperi un demon nou, unul neştiut de nimeni. >

— Da, negresit. Acum, închipuieşte-ţi, eu am descoperit unj demon nou, numai al meu; acesta lupta şi cu divinitatea. Chiar aşa cum îţi spun. Numai că e un demon arlechinic, o parodie de

face totuşi ca spiritul să se rătăceasca, să dea in re

1 chinescul (*camivalisation*, în terminologia lui Hassan), *r* ui şi jocurile cu virtualul, semne clare de postmoder-Par° *vânt la lettre*, sunt camuflate în micul roman de mai fi! taj Ma; beţie a simţurilor” dmitrikaramazoviana (trimitind V atre modelul lui Gide din Les *nourritures terrestres*), e este un efect modernist. Popularitatea de care se bucura *Interior* în cercul prozatorilor desantişti arata însă, încă o dată ca intuiţia acestora funcţionează corect: prin cartea scrisa la douăzeci şi patru de ani şi rămasa unica lui opera în proza, Constantin Fântâneru este un precursor incontestabil al postmodernismului romanesc.

Dacă dimensiunile studiului de fata nu permit insistenta asupra tuturor scrierilor dinspre care răzbate, între alte tendinţe, şi o lumina afina postmodernităţii (să mai citez totuşi romanele lui H. Bonciu, M. Sebastián, Ion Biberi şi chiar Mateiu I. Caragiale – care ar merita, în alt context, o discuţie separata –, pe lângă anume fragmente foarte stranii din scrierile Hortensiei Papadat-Bengescu), cel puţin alte trei romane sunt de luat în considerate. Toate ar putea fi încadrate în ceea ce N.

Manolescu numeşte „corintic” în proza românească: romanul preferenţial” – poetic, simbolic, mitic, alegoric, iniţiatic etc... Corinticul”, de fapt, i-a servit criticului, de multe ori, ca spaţiu de depozitare pentru literatura care nu era nici „realist!”, nici „psihologica”, şi care prin urmare nu putea fi luata cu adevărat în series. Aceasta debara s-a dovedit a adăposti, de fapt, piesele cele mă-propiate de sensibilitatea actuală, multe dintre ele vi-lonare ca estetica. Socotesc, prin urmare, ca *întâmplări* în *M S* T *lined Mt”* de M-Blecher, Cr*eanga d*e *a*ur *d*e sunt Veanu?: Ci*mitirul B*una*-Vestire d*e Tudor Arghezi romane care, prin anume trăsături, îşi devansează epoca.

— *Ibid*., *p*. *5*1.50 *Ibid*., p. 80.

51 *Ibid*.

p. 92.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

depăşind modernismul interbelic către un *altceva*, pinj curând fără nume.

E foarte probabil ca M. Blecher să fi citit cartea lui Fin tineru şi să fi preluat de acolo, amplificând-o exponenţial tema irealităţii „imediate”. Romanul sau principal apare în 1935 şi, prin profunzimea neegalată până azi în spaţiul romanesc a sondajului psihic, este echivalentul autohton al operei lui Franz Kafka sau a celei a lui Bruno Schultz în cultura central-europeană. Romanul se deschide, aproape didactic, cu descrierea „dereglani simţurilor”, a focalizării lor pe obiecte la alta scala decât cea obişnuita, aşa încât, odată cu pierderea sentimentului propriei identităţi, lumea sa apara fie supra –, fie infrareala. O dată deschisa aceasta poarta intram într-un univers abisal, un adevărat muzeu imaginar al halucinaţiei lucide şi al onirismului bine controlat. Dacă suprarealismul acestei lumi este dincolo de orice îndoiala (unele scene, precum cea erotica petrecută într-o odaie plină de masim de cusut, sunt de-a dreptul dalmiene), exista totuşi puncte de tangenta cu inte*resantul pos*tmodern: fascinaţia pentru kitsch, artificiu şi mai ales pentru simu*lacre.* Acelaşi Dumnezeu parodic şi arlechinesc, bncoind universuri „la mâna a doua” din

materiale ieftine, este prezent şi aici, ciudat de asemănător şi cu jalnicul demiurg din Manech*inele lui S*chultz. Este aici o conştiinţă ludica, o estetica a debris-*ului, o pi*erd*ere a granitelor dintre lumile posibile şi realitatea care se vadeste a fi ea însăşi un artefact fără adevărata substanţa. Golirea de metafizic, des-fondarea realităţii, aducerea tuturor proceselor psihice, indiferent dacă reale sau imaginare, pe acelaşi plan al unei conştiinţe estetizante depăşesc, până la urmă, suprarealismul originar către o poetica postmoderna.

Creanga de aur e o fastuoasa fabula iniţiatica în care Sadoveanu concentrează, după modele sapienţiale străvechi, gândirea sa esoterica în imagini şi simboluri arhetipale-Alături de *Craii de Curtea-Veche*, este cel mai enigmaticmai fascinant roman interbelic şi, fără îndoială, marea reuşiU

CONTESTAREA MODERNISMULUI

— Dragoste, jertfa, suferinţa, frumuseţe nepie

— Poate se cuprind în dantela unei alegorii ce inritoare mereu destrămate şi refăcute, după modelul trey orientale. Poate ca romanul lui Kesarion Breb nu îi – să-l totuşi locul în acest studiu, în ciuda ficţiona

= demne de Şeherezada, dacă un amănunt al con

= i sale nu i-ar revela esenţa *textuald*, antirealista, cu

„Forţa ca în Fântâneru sau Blecher. În miezul cărţii, în npiil unei călătorii pe mare, căpitanul corăbiei îl roagă pe

Kesarion să dezlege o enigmă. Este o banală problema de lo

a în care apar numele a trei conducători de camile, Zosima.

Daniil şi Teofan. Kesarion dezleagă cu uşurinţa „jucăria”.

Într-o scena desprinsa parca din cărţile populare. Surpriza abia urmează, odată cu ajungerea corăbiei la ţărm: Breb e întâmpinat acolo de conducătorul de camile… Daniil! Enigma devine realitate şi realitatea – enigma:

„Bătrânul cu bici şi comanac mtoarse fruntea şi văzu în pridvor, sub rugii de caprifoi înflorit, un bărbat străin, care nu purta vestmint cernit.

— Conducătorule de camile, îi zise acel om, spune lui Teofan

Chiorul ca pruncul sau s-a născut în ceas prielnic şi norocos…

Conducătorul de camile îl privi pe Kesarion pieziş: Cine vei fi fiind domnia ta şi de unde ma cunoşti? Daniile, te cunosc dintr-o corabie. Binevoieşte a mai primi şi acest ban de argint pentru soţul tău Teofan, ca să-i plătim ziua nelucrata. Deşi are numai un ochi, vede mai bine decât mulţi alţii cărarea cea dreaptă a lui Dumnezeu.

Mulţămesc pentru Teofan, cinstite domnule. Dar pe el de unde-l cunoşti?

— Tot din corabie.

— Care corabie?

Daniile> este o corabie care se cheamă pământ şi pluteşte veşnicie”. 52

J Sadoveanu… Creanga de aur”, în vol. *Romane*, Editura Canea ca, Bucureşti, 1982, p. 261.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Nu ne mai aflam nici doar în realitate, nici doar în text c' iarăşi, în starea a treia, a ficţiunii fără granite în care „lume devine poveste”. Viaţa poate fi deodată citita ca o carte's cartea prinde viaţa într-o fiinţa himerica, ambigua, indeter minata.

Cimitirul Buna-Vestire este cea mai swiftiana scriere din proza românească. Grotescul şi satira depăşesc aici toate limitele, spargind posibilităţile expresive ale vocabularuluj şi imaginarului modernist. Penibilul, scabrosul, turpitudinea, excremenţialul, macabrul se reunesc într-o construcţie total artificioasa şi, în ciuda aparentei mize sociale (minimalizata de un aparat satiric ce-şi depăşeşte cu mult funcţionalitatea normală), total imanenta. Lumea romanului pierde, de fapt, legătura cu pura realitate şi se dezvolta după stricte legi estetice interioare. O punere în abis, din acest punct de vedere, este fragmentul următor, care cuprinde una dintre primele observaţii sarcastice din roman:

„Anul trecut, în aceeaşi sala, un conferenţiar străin destăinuia unui public uimit cuceririle chimiei sintetice, stropind, pentru exemplificare, de jur-împrejur, auditorul, prins în treptele stalurilor ca nişte muste într-un păienjenis, cu violete de Parma artificiale, şi

explicând cu înţeles admiratorilor, doamne şi domni, care îl aplaudau, ca fiecare din ei era o uzina ignorata şi o disti-lerie de parfum.

«Avec votar permissionn, preciza inutil conferenţiarul, un mare profesor ceh sau slovac, ce n'est que *de l'iurin*», vorbind franţuzeşte cu accentul obişnuit, în dezbaterile Internaţionale, al reprezintănţilor cu limba grea şi cu buzele groase, ai popoarelor. civilizate într-un idiom secundar.

Dacă ar fi procedat la fel, servindu-se cu pulverizatorul personal şi de-a dreptul de lichidul din care parfumul fusese ştiinţin-ceste extras, conferenţiarul ar fi primit în cap umbrelele şi bastoanele asistentei. Totul e forma şi material, în învăţamint şi în viaţa – şi ipocrizie – şi un testicul de cauciuc în prelungii" ea

CONTESTAREA MODERNISMULUI 297

I" se prefera public modelului copiat. E imoral

ose Bire de romanul modernist, scrierea argheziana decriptata pentru ca nu exista nimic criptic în ea. >atne osibila, o planetă izolată populata de fiinţe lume POSID –lia, O pl<Ull Ld. 1/iala jjupuiaia uiiili

Stă° ase Orice tentaţie a parabolei este înăbusita de la T10 nă t Ne aflam într-o lume putreda, ensoriana, care as-ince-U în Beckett, apocalipsul. Şi acesta vine firesc, mult af puţin spectaculos decât celelalte fapte, în final, printr-un ™t *Umax* care anulează (sau chiar inversează) fantasticul. Morţii care învie şi se prezintă la secţiile de politic sunt, de fapt/fiinţele cele mai firesti din roman. Legătura cu nivelul referenţial abia aici se stabileşte, ca şi când tot restul cărţii (tribulaţiile neverosimile ale unui tinar intelectual în lumea universitara – infern al corupţiei şi obscenitaţii – până eşuează în funcţia de intendent de cimitir) ar fi o *infrarealitate, o* bolgie care abia în final încearcă să iasă la limanul umanitaţii. Personajele sunt aproape tragice prin torsionarea lor, pe care-o bănuieşti dureroasa, ca în Bacon sau în Soutine. Cutare văduva pare pictata de de Kooning:

„Doamna Marin, care vizitează mormântul nr. 232, e o movila. Grumazul ei frumos şi înalt şi corpul masiv şi admirabil înclina către liniile în care vacile se supun să li se fure laptele dulce. Stând culcata pe birou şi razimata într-un cot, ghiceşti ca, purtându-ţi mina pe

dedesubt, un uger cu patru câte ai găsi cu ochii închişi. Femeie foarte bună, ea îşi exprima şi timiditatea ca o simmenthal. E, regretabil, cea mai murdara din dinastia ei. Uezbracata, trebuie să fie o rara bucata de sculptura, cu genunchii de opal şi gleznele rafinate. [...] Nefericita şi frumoasa femeie avea gmgule defectuoase. Dintii i se iveau strâmbi în buze şi rugi-n) tii ca nişte cuie de potcoave vechi. Trista şi dărâmată i se preinta gura, bolnăvicios umflata, până ce a primit povata sa şi-o

DU Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire*, Editura pentru Litera-*3* Bucuresc, 1968, p. 3.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Înlocuiască. [...] Astăzi, gura tinerei vizitatoare da un zirnk de mort galvanizat. S-a împrietenit cu noi. Şi-a scos douăzec unu de oase, numărate după tarif, şi a ridicat pe temelie putrerl-o ulita arhitecturala alba. Fata ei se înnobilează de un luciu *A** porţelan, prins în fructul crăpat al unei carnatii bucale de bo boana preparata senzual. [...] Înlocuirea dinţilor cu o impecabih proteza, căreia îi va rămâne credincioasa până ce se va muta la no i-a schimbat şi psihologia. [...] Ea tace acum ca un mister's! gura, nevoita sa zâmbească, pare îndopata cu cârpe tăvălite în ipsos. E o eroina torturată de jezuitii de ceara, în inchiziţii mecanice de panopticum. Ca să-şi dezlipească buzele şi să grăiască un cal ar întrebuinţa aceleaşi întorsături de maxilare, scaparari de ochi şi ridicări de umeri. Şi o senzaţie curioasa a doamnei Marin!

I se pare că e mereu duminica". 54

Refuzul verosimilităţii şi al referenţialului, al încifrării şi al oricărei transcendente situează romanul în afara zonei moderniste. Amploarea viziunii şi coerenta interioara îl deosebesc şi de scrierile de avangarda. Caracterul total antipatetic îl diferenţiază de expresionism şi construcţia narativa atenta desfide literatura absurdului în sensul ei urmuzian. Germenele postmodern (nici el predominant în aceasta opera care sfidează clasificările) se revelează însă în ultraestetismul paradoxal al valorificării kitsch-ului, genurilor populare, mediilor triviale, hagiografiilor naive. De asemenea, în ima-nenta aplatizata a unei lumi posibile.

Nici Rebreanu, nici „clasicul” Sadoveanu, nici măcar Holban, Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu şi nici „autenticistii” Eliade sau Sebastián nu reprezintă, în perioada interbelică, modernitatea „la vârf”. Studiul exclusiv al acestora în şcoli şi atenţia care li s-a acordat de către critica în calitatea lor de autori „reprezentativi”, de „man scriit*on”,* de „scriitori nationali” (critica modernista n-a de-pasit, de fapt, nici până azi, înţelegerea „proustienilor” din

54 *Ibid*., p. 162.

nescu) a ocultat direcţia cea mai vie artistic.

1 l, i 1 OCHI” 1””...

jurullu. teresana şi mai fructuoasa ca postentate şi cea mai în *Vnvite* până azi ca nişte „ci care

31 intercao.”→...”. Îi d finita prin cărţi privite până azi ca nişte „cruda – ÎI *. 1—LJlrt f – rt*i r*rm 1-1 /i i-t – imin-nf—3

tp i...

P° e „unice, melasabile, enigmatice în imanenta

d Curtea-Veche, întâmplări în *irealitatea ime*

°r: *Cre*

Doamnei Pipersberg a lui H. Bonciu, *Jocurile* r: *Creanga de aur*, *Interior*, *Cimitirul Buna-Vestire, unea doamnei Pipersberg* a lui H. Bonciu, *Jocurile iei* (frumosul roman postum al lui Holban, cu prea 2 din obişnuitul” Holban în structura sa mai curând Serista) sau greşit înţelesul *Enigma Otiliei*. Adăugând şi opera lui Urmuz, se conturează un corpus de textend un „aer de familie” şi care aşază deodată în alta lumina proza românească interbelica. Proza postmoderna de lupa război nu va ignora autorii din *establishmentul in*ter-belie şi va preţui, de pildă, perspectivismul din Pa*tul l*u*i Procust,* dar va urma cu adevărat direcţia aflata *in nuce* în romanele menţionate mai sus, ai căror autori devin, în perspectiva postmoderna, scriitorii dominant! ai anilor ’30 şi ’40. Din aceasta perspectiva, proza interbelica apare mult mai moderna, mult mai uşor comparabila cu *adevărata m*odernitate europeană a vremii, care era, de fapt (cum o arata, de exemplu, studiile

despre modernitatea vieneza ale lui Le Rider sau Graff), mai curând o po*stmodernitate avant* la *lettre.*

Modernismul romanesc oboseşte inexorabil către 1945, când poeticile adverse ori, cel puţin, hibride se înmultesc, generând o stare de spirit ostila lirismului pur şi psihologinsului. Cum am arătat, perioada „interbelica” se prelun

te, de fapt, până la sfârşitul lui 1947, cât a persistat fie şi

parenta de liberalism în România. Aceasta continuitate, război, a vieţii literare nu mai înseamnă însă şi domia modernismului. În primii ani ai deceniului al cincilea tza în poezia şi în proza romană câteva grupuscule li

(„Cercul literar” de la Sibiu, grupul din jurul revistei

Albatros şi cel ce avea să fie cunoscut mai târziu sub, de „Scoala de la Târgovişte”) ce aveau să aibă o ouarr comuna: după câţiva ani de efervescenta, destinul lor ave să fie tranşat de răsturnările politice ale deceniului. dud 1948 literatura libera încetează, iar scriitorii, unii deja mar promisiuni, sunt fie arestaţi, fie constrânşi la tăcere, foarte puţini alegând convertirea la noua estetica proletara. Sentimentul meu este ca aceasta „generaţie pierduta”, constrânsa la un redebut tardiv, petrecut în majoritatea cazurilor abia în deceniul şapte, ar fi trebuit să fie generaţia de ruptura cu modermsmul şi de construire conştienta a unei poetici postmoderne. Tineri, nonconformist!, fantasti, mai cultivaţi decât autorii generaţiilor anterioare, scriitorii momentului ’45—48 erau „optzecistii” vremii lor, cărora însă, timp de 15 ani, nu li s-a dat nicio şansă. Când aveau să revina în spaţiul public literatura lor avea să pară „minora”, livresca”, manierista, oricum nepotrivita cu cea a „lupilor tineri” din anii ’60. Timp de două decenii nimeni nu a bănuit ca autorii acestor grupuri ar avea ceva în comun şi ca ele îi devansau estetic pe şaizecisti. Prima răbufnire a postmodernismului romanesc fusese, de fapt, înăbusita în faşă.

postmodernismul subteran. *Anii ’45 – 70*

Poeţii „Cercului literar” din Sibiu nu renunţa la lirism, dar se desprind> cum o arata limpede manifestul Re*snrecţia* a*dei,* publicat în

1945 de Radu Stanca, de purismul ultimilor epigoni barbieni. Balada (neo) romantica, uneori cu limpezi accente (neo) clasice, este o formă de experiment invers", de căutare a poeziei moderne în alte direcţii decât o făcea poezia modernista. Asemenea prerafaeliţilor englezi, poeţii sibieni din timpul războiului, Radu Stanca, Ion Negoitescu sau Stefan Augustin Doinas, sunt eretici ai modernismului, care cer cu vehementa o întoarcere a lirismului la sursele sale premoderne. Progresul artistic, una dintre axiomele modernismului, este negat de ei în favoarea posibilităţii reutilizării, la nesfârşit, a formulelor artistice considerate în modernism drept caduce. Sunt reluate, prin urmare („reciclate" am spune astăzi), specii artistice „inve-chite", formule prozodice desuete, subiecte şi puneri în scena cu un pronunţat şi deliberat aspect *déjà vu. Devi*ne posibila prin aceasta, deocamdată incipient şi cu o finalitate ca lirica, o sincronie stilistica, o hibridizare atemporala a lor poetici diverse ce aveau să ducă direct la postmoderism. Baladele lui Radu Stanca sau Doinas renunţa la preia de a reflecta simbolic universul, fiinţa sau Dumnezeirea nod genuin. Ele sunt, în primul rând, balade despre la wkdesc*a, iman*ente şi autoreferenţiale. Marile sentit romantice sau rigoarea clasică sunt aici „imitate" în modern. Resortul acestei „eterne reîntoarceri" este la după vremurile în care marile gesturi poetice erau

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Încă posibile. Asistam la o retrăire estetizanta a unor în mente de genialitate, de incantare, de revelaţie şi care, de d-aceasta, emoţionează nu prin transcendenta lor, ci nr. subtilitatea reproducerii stilizate şi decorative. Nimeni e tind baladele *Sfântul Gheorghe cel Fals* sau *Mistreţul colţi de argint* ale lui Doinas, nu le poate lua în series ca act? de cunoaştere metafizica. Ele doar *mimeazaun* astfel de act întreaga lor miza fiind, în realitate, o „reinventare" a lirismului prin construirea sa meşteşugărească. Arta acestor poeti seamănă, cumva, cu cea a pictorilor de icoane, care nu au viziuni proprii, dar *reprezintă,* prin virtuozitatea meşteşugului lor şi pe baza unor canoane prestigioase, viziunile profeţilor şi ale marilor inspiraţi. Toate aceste rânduri despre baladele sibienilor ar fi, scrise de un critic modernist,

reproşuri grave şi esenţiale. Într-adevăr, cita diferenţa între o balada modernista genuina, cu adevărat iniţiatica şi metafizica, precum Ri*ga Crypto și* l*apona Enigel ș*i operele lui Radu Stanca! Acolo, tensiunea ideatica este atât de impresionanta, încât trecem uşor peste imperfecţiunile formale provocate, fa*talmente,* de torsiunea înfruntarii metafizice a principiilor contrare. Aici, forma este atât de perfect! şi de seducătoare, încât, până la urmă, pr*oduce o* emoţie pe care am putea-o uşor confunda cu cea a unei revelaţii mistice sau filosofice, dar care este, de fapt, una „secunda", pur estetica. Mistica postmoderna este însă nost*algia,* aşa încât formele imitate, golite de motivaţia şi viaţa lor iniţiala, dar vii şi proliferante, formele ce ne aduc aminte de epoci revolute ale poeziei şi ne fac să le retrăim în singurul mod în care ne mai e cu putinţa, adică la mâna a doua, prin nostalgic, devin deodată mai preţioase şi mai apropiate noua decât cele on-ginale. Un kitsch superior le însufleţeste, iar kitsch-ul este singurul limbaj pe care omul modern mai este capabil să-l înţeleagă. Popularitatea *Mistreţnlui cu* colţ*i de* a*rgint e a*desea explicata prin profunzimea sa existenţiala. În realitate, tragismul acestui poem aproape caricatural în simetriile şi gradaţiile lui mecanice consta tocmai în artificiozitatea sa.

I pos TMODERNISMULSUBTERAN 303

tetica a mesajului sau: o maşinărie care se pain cursul funcţionarii, ca rotile dinţate şi": *J* 1V Prinţul levantin nu este un Hyperion, bielele lui? je orologiu, un reziduu uman asemănător ci o °*net**(Beckett sau Broch. Şi la Radu Stanca me-personajeior covirseste totul, până într-acolo incit şi canismul pro… jubita însăşi, ca şi dragostea ca tema –", iples… simulacre mecanice:

Te-ntorc ca pe-un ceas, de pe-o fata pe alta, în scot carapacea de-argint şi cadranul Şi timp îndelungat scormonesc prin route Şi arcuri, de tine să dau, dar degeaba". 1

Recondiţionarea formulelor poetice revolute, ducând la falsa aparenta de romantism, clasicism, baroc etc., şi artificiozitatea asumata („monumentalul" despre care vorbeşte Eugen Simion2 în legătura cu poezia lui Domas este iluzionist şi butaforic) sunt trăsături estetice care scot poezia baladiştilor sibieni de sub semnul

modernismului şi o-ndreaptă către abia intuite fruntarii postmoderne. Când Doinas „de-butează” editorial, în 1964, la vârsta de mai bine de patruzeci de ani, publicind apoi volum după volum, critica nu are cri-terii pentru evaluarea corectă a poeziei sale. Fascinată de spectacolul resurecţiei lirismului din poezia lui Nichita Stănescu şi a congenerilor săi, ea nu poate decât să constate

Radu Stanca, *Versuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 355.

2 În *Scriitori romani de azi*, I, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

78, p. 146: „Nu cred că ma înşel spunând ca poezia lui Doinas este doninata de ideea monumentalului. Ea arata un simţ al grandiosului orlonat şi o vocaţie, repet, a statuarului...” Criticul nu se înşală în

Învmta constatării acestei trăsături, ci a *interpretării* ei. Lumea lui

O'na?, ca şi a lui Philippide şi, parţial, a lui Dimov ridica, într-adevăr.

În loc, monumente abstruse, ca nişte iepure pe o planseta de

Ele nu sunt însă reale şi nu au locuitori. Asemenea celor din pici de Chirico sau din gravurile lui Escher, sensul lor sta în verlzionist al perspectivelor, în dezolarea unei geometrii inumane.

neaderenta lui Doinas la formula acestora. Poetul le pare „academist” a cărui rigoare distruge „fiorul liric”. Este în tivul pentru care, deşi uneori celebrata formal (pentru ţinuta cam rigida a autorului în lumea literara favorizează al tudinile ceremonioase), poezia lui St. Aug. Doinas a ramas totuşi subterana, indeterminata tipologic şi valoric, pln-in ziua de azi.

„Lupii tineri” în poezia no *man's land-ului an*ilor '45—43 erau însă alţii. Alături de suprarealişti, foarte activi în epoca dar care au o importantă secundara în acest studiu, şi de poeţii „Cercului literar” din Sibiu se afirma acum o serie de nume noi, pe care critica literara, din motive nu întru totul întemeiate, a găsit cu cale sale grupeze în jurul revistei Alba*tros. Ei* vor alcătui nucleul a ceea ce s-a numit mai târziu,

pe bună dreptate, gen*eraţia pierduta a p*oeziei romanesti. Dincolo însă de destinul tragic al acestei generaţii ca grup uman, s-a observat mai puţin că am avut, prin ea, şi o poet*ica pier*d*uta.* Dacă Dimitrie Stelaru, în ciuda stranietatii formulei sale, nu difera mult, până la urmă, de ultimii simbolişti, adepţi ai grandilocventei eufonice, în schimb Constant Tonegaru, Ion Caraion şi Geo Dumitrescu sunt, indiscutabil, poeti ai unei alte vârste. Trecuţi prin scoala avangardelor, unde au învăţat multiple tehnici de depoetizare a discursului, ei nu sunt totuşi avangardişti. Îi despart de aceştia relativismul, ironia, lipsa de incrincenare", lejeritatea" inteligenta a poeticii lor. Modermsmul nu mai e pentru ei, de mult, un adversar, şi de aceea antimodernismul lor este de o cu totul aha natura decât cel al avangardiştilor şi al suprarealiştilor. A cobori poezia în „real", a prozaiza discursul poetic, a cantona în derizoriu şi în sordid nu mai înseamnă pentru ei „o palmă pe obrazul burghezului", ci un joc superior al distantelor şi perspectivelor fata de con (venţii deja muribunde. Ei sunt post-m*oderni, în sensu*l că au văzut şi au înţeles moartea modernismului şi că îşi construiesc propria poetica pe ruinele acestuia, refolosind fantezist, ludic şi ironic vechile materiale.

singurul volum al lui Constant Tonegaru, pu*Pltntat*a' i-a derutat, din acest motiv, pe critici, care blicat în 1 romantic întârziat (Vladimir Streinu), fie un vid în el *l*., onesc «(S. Cioculescu), fie un descendent al lui anarhist „vi reiegi ac de tip minor" 3. Tonegaru nu mai Minulesc,» „rmnt atim Hinii psretice. Bricoleur

".

Într-adevăr, purismul atitudinii estetice. Bricoleur el construieşte lumi ingenioase şi naive ca desenele e r-schimbând atitudinile şi recuzita în fiecare poem şi, data de la un vers la altul. Totul esteiluzoriu, pare a poetul. Ceea ce contează este unicitatea clipei, a ima-i a răsucirii de fraza care suna când romantic, când vil-esc dar care nu sunt decât arta conştienta de sine şi de neintatoarea ei relativitate. Fronda nu e fronda, invocaţia e invocaţie, imaginea insolita nu e suprarealista sau, mai bine zis, ele sunt toate acestea şi totuşi

altceva. Nimic genuin nu mai este cu putinţa în afară de *hybris*: ironia amestecului a ceea ce nu se poate amesteca, kitsch-ul reluării în falset a tuturor ariilor. Atitudinea grava în arta creează o punte ferenţială între lume şi opera. Aceasta relaţie ombilicala re este denunţata ca imposibila în arta ironica: ceea ce părea o fereastră era doar o pictura *trompe l'ceil*... Adevăratul scop al artei, spun ironicii dintotdeauna, este de a arăta ca *lumea însăşi e o iluzie*, la fel ca şi arta. Retrasa din lume, relaţia referenţială se repliaza asupra ei înseşi, devenind *autoreferenţialitate*: lumea poeziei se referă doar la sine însăşi. Dar nu mai e „joc secund", ca în toată poezia modernista, căci

„] ocul prim" nu mai exista. Totul e „secund" în raport cu

tul. Abia acum, aşa cum spune Vattimo, nihilismul abalut se transforma în şansa. Tonegaru mizează în tot scrisul

e şansa aceasta, fondându-şi pe relativism şi ironic pura caua sa de constructor de lumi:

„Pe Colorado am spus: «Pământul de pretutindeni nu prieste oricui»; asta am spus

— Simion, *op. tit.*, p. 101.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

linga stâncile cu fruntea surpata în rugăciune inutila spre cer şi acum sunt poate ca gigantice teancuri de tomuri unde prin contabilitatea omenirii foşnitorii cauta aurul clorotici ca-n Werth

Cu mine mai era un biet arlechin ce se numea Oswald, arhivar din Sundsvall-ca profetul Iona a intrat în pădure – dar acesta n-avea carabina şi casca de pluta pe cap spunându-mi: Marea Baltica e profunda ca o idee; aici şi-n pădure nu plăteşti impozite şi lumea nu-i strâmta ca un dulap.

Incert ma plimbam prin certitudini mormăind ca un tub de orga la salahorii ce aruncau pe cheiul din Bahia câte un cub de piatra ca pe un zar şi prin minte pădurea tropicala îmi scâncea ca o viaţă într-un câine ce cauta omul cu miros de scrumbie, câte o catedrala gotica de bazar.

La echinox a izbucnit revolta metişilor – un Gomez s-a proclamat amiral – în diagonala prin lume am însoţit umbra lui Oswald

până la marginea tăcerii cum s-a dus pe lângă uluci de lumina sfioasa umblând ca o noapte târzie – peste Colorado atunci Soarele înnobila stâncile cu mantii de apus”.

Dacă în poezia lui Ion Caraion (*Omni* prof. *Hat pe cer*, 1945, *Cântece negre*, 1947) prozaismul se aliaza adesea cu un expresionism al concretului şi antipoeticului ce aminteşte de Arghezi şi Fundoianu, la Geo Dumitrescu el devine pur, amplu, whitmanian as zice dacă nu ar fi mereu subminat de preteriţiune şi ironie. Poetul clamează „Libertatea de a trage cu pusca”, dar nu se foloseşte nicio clipă de ea. Ceea ce era incendiar la marii demolatori ai avangardelor, Geo Bogza sau Gellu Naum, se eufemizează în poemele lui Geo Dumitresc până la o poezie care nu mai are drept ţinta a sarcasmulw lumea burgheza, ci po*ezia b*urgheza, nici ea violentata, 1

Datetic, uneori cu note de autoironie. Epice până

ar putea fi, la o adică, povestite (Eugen Simion o ribie), poemele sunt, până la urmă, deconstruct!!

! e limbajului postromantic şi modernist. Unealtaficienta în aceasta opera de tandra demolare este

loeia limbajului cotidian, picurata ca un acid peste co

fastidioase ale trecutului. Sordidul, banalul, cenuşiul

1 vechilor iluzii ale artei „inalte-Vnimparatul e gol”, iau iy*” – * ar”...

c3 e tri? e neîncetat aceasta poetica a dezvrajim, a *anti*pare să se”» &

climaxului:

Ştiţi, nu-i adevărat nici ca stelele au colţuri-l” c-am văzut eu cu ochii – pe onoarea mea! Erau rotunde, buhaite şi murdare şi niciuna din ele nu se mişca.

Luna, obeza şi colerica, se dezbraca pentru noapte. Părea că se ţine acolo un dialog cu calma disperarel. Îmi venea să strig ca de la galerie: – Mai tare, pentru Dumnezeu, mai tare!...

Norii fluturau pelerinele lor cenuşii, zdrenţuite, cu ridicole elanun medievale, nu se vedea niciun alcov unde bătrâna libidinoasa

şi-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale”.

Atât Ion Caraion, cât şi Geo Dumitrescu aveau să revina n a-mi ’60, ca şi Stefan Aug. Doinas. Dar momentul lor tree şi volumele publicate, deşi numeroase şi, uneori, la bune ca şi cele de debut (superioare chiar în cazul lui inas), aveau să fie eclipsate de neaşteptata turnura a poe

«roâianesti: tinara generaţie a anilor ’60 se întoarce la

sm, un modernism uitat oficial, dar păstrat undeva stientul poetic romanesc. Refulatul, într-un fel, se ar Blaga şi Ion Barbu (mai mult decât Arghezi sau

— Devin modele descoperite cu încântare şi urmate

POSTMODERNISMUL ROMANESC

pe”.

cu frenezie. Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sore Ioan Alexandra sau Ion Gheorghe devin glorii nation 1 pătrund de timpuriu în manualele şcolare, prilejuiesc ex geze critice superlative: poezia lirica şaizecista (ca şi rom nul politic din anii ’60 şi ’70) apărea ca un fenomen maio cu miza „existenţiala”, filosofica, social-politica etc. Dimpotrivă, poezia şi proza legitima a vremii, în care postrno dernismul se manifesta deja cu intensitate, erau privite e literatura devitalizata, marginala, ludica, umoristica şi discutate condescendent de critica în capitole intitulate/ «je*zişti,* ir*onişti,* li*vresti* etc., într-un cuvânt mi*nori,* străini adică de „resurecţia lirismului”, de „sărbătorile metaforei”. Se creează astfel un spaţiu literar subteran, ce avea să-l dubleze timp de douăzeci de ani, pe cel de la suprafaţa. Marginalizarea, lipsa de expunere publica au fost favorabile literaturii adevărate. Poeţii şi prozatorii din acest spaţiu, privati de succes şi de avantajele popularităţii, au câştigat în schimb în planul literaturii. Este zona în care s-au întâlnit direcţii literare diverse şi care au putut evolua, practic, natural, în ciuda cenzurii şi a obscuritatu. Aici şi-au dat intilmre ultimii poeti ai „Cercului literar” din Sibiu, cei de la Albatros, *supra*realiştii din vechea garda şi suprarealiştii „mutanţi” ai grupului oniric, precum şi mai multe direcţii prozastice, între care a strălucit grupul „Şcolii de la Târgovişte”.

Într-adevăr, nu toată literatura „subterana” are trăsături postmoderne, după cum nici cea „de suprafaţa” nu este în întregime modernist! În lipsa unor poetici coerente, a unor concepte clare de teorie artistica (literatura de după război e mult mai săraca în structuri teoretice explicite decât cea interbelica), s-au produs permanente contaminări între curentele literare principale, aşa încât un studiu precum cel de fata nu va putea niciodată opera cu certitudini, ci cu pl” ponderente, cu nuanţe, cu asimetrii uneori dificil de observat. Paradoxurile şi contraexemplele vor fi întotdeauna numeroase. E greu de înţeles de ce asociem numele lui Mann

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

And cu grupul modernist „instituţionalizat” Sorescu mal ociernismul, al cărui reprezentant tipic pare decât cu pos important ou*tsider,* Leonid Dimov, a fi, Pe an –, f-*i J*e descendenta suprarealista, ne apare azi irc e, deşi po j* – j. 1 postmodern. De ce un romancier care apropi31 clasic” ca Radu Petrescu cel din Ma*tei Iliescu*

Tdivirat postmodern, pe când alt romancier, aparent

mai experimental, D.R. Popesaurramine cantonat aernismului. Fiecare din aceşti autori este, de fapt, *şi* ernist, *şi* postmodernist, în proporţii diferite şi în comdiferite ale operei lor. Am studiat însă atitudinea”...

...

şi trăsăturile postmoderne acolo unde ele mi s-au părut preponderente. Insulele pure de postmodernism sunt, de fapt: 1 de rare ca şi insulele pure de modernism în epoca dintre războaie. Puţini autori şi puţine opere întregi sunt pur postrpoderne. Izotermele şi izobarele dintre cele două curente dominante ale vremii nu se suprapun cu delimitările grupurilor literare decât aproximativ, de multe ori întretăindu-le neaşteptat.

Criticul care, nemulţumit cu fenomenologia empatica a aproape tuturor confraţilor săi din deceniile 7 şi 8, încearcă să conceptualizeze în peisajul pestriţ al literaturii de după război ar putea fi atât de derutat de acest *mixtum compositum*, încât să ajungă sa se întrebe: în definitiv, la ce bun?

De ce să reducem artificios bogăţia hibrida a literaturii vii la câteva concepte, şi ele nu tocmai limpezi? Cui foloseşte

a ştim dacă Nichita Stănescu a fost un poet modernist sau stmodern, mai ales când în chiar acest studiu se afirma ca

! I a fost în acelaşi timp nu numai amândouă, dar *şi* supraist, *şi* manierist, *şi* romantic etc.? De fapt, o literatura l „con, structe teoretice nu este numai cu neputinţa de in şi cu neputinţa de produs. Curentele artistice nu te taxmomice în care, ca într-un insectar, sunt tin

11 pe căprarii, ci dominante umane, psihice şi ar-IV1 un dinamism propriu. Asemenea oaselor unui e au puncte de inserţie pentru literatura vie, care

POSTMODERNISMUL ROMANESC

altfel nu şi-ar putea exercita forţa şi fascinaţia. Curentele finizează autorilor nu numai atitudinea filosofica şi esteti – „ci şi o ideologic, un instrumentar tehnic, un sistem de valo cu totul alt Nichita Stănescu ne va apărea înainte privit H pe versantul sau modernist şi de pe cel postmodern. Studh] de fata crede a fi intuit o tipologie postmoderna ce s-a dezvoltat subteran încă din zorii literaturii romane, asemenp unor gene recesive, şi care după război, întâlnind condiţiiU favorabile ale postmodernităţii, a înlăturat dominanta arti-ficiala a modernismului şi şi-a umplut epoca, făcând – dacă nu azi, cu siguranţa în untorul apropiat – cu neputinţa alta modalitate artistica. Într-un fel, victoria postmodernismului înseamnă sfârşitul istoriei literare şi al lui însuşi ca un curent literar, căci el instituie, de fapt, posibilitatea existentei *şi-multane* şi neierarhizate a *tuturor* formulelor şi genurilor artistice într-o lume mediatica, pluralist!, dinamic-haotica, hedonist-nihilista, visător-eficienta. Dacă astăzi mea îl percepem ca pe un curent controversat, la concurenta cu altele, curând atât el, cât şi oponenţii săi vor trece în *altceva*, odată cu modificarea ideii de cultura şi de literatura. Postmodernismul se va varsa atunci, ca un fluviu, în oceanul postmodernităţii.

Numeroase poeme ale autorilor care au (re) debutat în anii ’60 în modalităţi poetice diferite de lirismul metaforic al „şaizeciştilor” propriu-zişi trebuie să fi fost scrise mai devreme, începând, în unele

cazuri, chiar din anii ’50. Doinas, Caraion, Gellu Naum, Geo Dumitrescu, întorşi din închison sau din tăcere, şi-au tipărit târziu volumele sense în anii precedent! Pe de alta pane, la scurta vreme după ecloziunea generaţiei labisiene, care reitera modernismul, se produce şi o revenire (neortodoxă) a suprarealismului sub numele de j. onirism estetic”, curent tipic şi deliberat „underground care produce câteva nume dintre cele mai importante: Leonid Dimov, Emil Brumaru, Dumitru Tepeneag, alături de alK mai de fundal: Vintila Ivanceanu sau Sorin Titel. Onirisma fost, în deceniul şapte şi până spre jumătatea celui urmat”.

POSTMODERNISMUL SUBTERAN 3 1 1

jus o nouă închidere culturala ce a pus capăt s-a° mişcare literara activa, influenta, ce a dat irerare româneşti o strălucire neaşteptata şi neobisa sa îmbina în mod bizar – dar productiv es-iSfi esenţiale ale suprarealismului: primatul visului, evadarea din realitate, cu pitorescul lingvistic al muntene „balcanice”, pe filiera Anton Pann-Ion – Arghezi. Onirismul estetic respingea atât ideologia! ara” a suprarealismului, cât şi dispreţul acestev OIUU () îi 1”.

pentru opera finita, pentru literatura, poezie etc. De enea, erau repudiate tehnicile prin care suprarealiştii

vocau z ei tatile hazardului: dicteul automat, *le cadavre xquis*etc. Scopul declarat (în manifeste şi mese rotunde)

autorilor onirici era de a crea opere literare puternice estetic urmând logica speciala a>isului. jDin aceasta hibridizare a imagismului suprarealist cu verbul arghezian a ieşit poezia unuia dintre cei mai importanţi poeti de după război, Leonid Dimov, cafe a dominat în toţi acei ani subterana poeziei româneşti cu aceeaşi autoritate cu care Nichita

Stănescu domina poezia „vizibila”. În jurul lui Dimov s-a constituit un grup masiv de autori care au „dimovizat” în anii ’70 cu mai mult sau mai puţin talent, virtuozi ai limbajului până acolo incit sunt, mai toţi, perfect intraductibili.

Emil Brumaru, Serban Foarte, Tudor George sau Gheorghe tzap sunt, probabil, cei mai legitimi continuatori ai lui lunov, care şi-a întins

însă şi mai departe influenta”, contaunind” de plăcerea ludica a torsionarii limbajului şi poeti tzecisti (Florin Iaru, Ion Stratan, Lucian Vasiliu) sau cisti (Cristian Popescu).

I pofida acestei influente şi a numeroaselor volume de

e cuprind, toate, uimitoare performante poetice, lopere de vizionarism, sugestie, tehnica prozodica.

t multă vreme desconsiderat de critica pentru

oez n-Ur moţ v dar esenţial pentru criticii modernişti:

nu ar avea metafizica. Simple jocuri de imagini

...poezie de cuvinte” –, versurile sale ar păcătui

POSTMODERNISMUL ROMANESC

tocmai prin virtuozitate autosuficienta. Dimov nu ocupat de manle probleme filosofice, nu încerca, aseme şaizeciştilor, să cuprindă în metafore revelatoare struct lumii sau să ajungă la conceptele ultra-abstracte de la temliile ei, ca „adevăraţii” mari poeti, Blaga, Ion Barbu, Nich Jr Stănescu sau Marin Sorescu. Complet opaca, prin depun de straturi peste straturi lingvistice din cele mai neaşteptat rezerve ale limbii romane, poezia dimoviana nu trimite către un „dincolo” metafizic sau religios care să formeze un „mesaj” accesibil im tiatului. Într-un cuvânt, Dimov părea a fi cel mai mare dintre poeţii minori ai momentului.

Dimov nu scrie însă o poezie „de cunoaştere”, pentru ca, pentru el, nu este nimic de cunoscut. El trăieşte într-o lume în care totul este dat şi nimic explicat, o planetă între altele fiecare, poate, la fel de stranie. Una dintre artele sale poetice, An*timetafizica,* arata suficient de limpede agnosticismul înfiorat al poetului:

„Prin curtea cu ascunzişuri rotitoare S-a rătăcit un căţel de vânătoare Pătat cu negru şi coada scurta, înscris cu macule trandafirii pe burtă, Având urechile blegi şi carnoase, Slab ca-nfatisare, tare-n case, Ma rog, un căţel mic şi neajutorat lesit pentruntiia oară la vânat...

Dar să descriem în amănunţime

Acea curte de o neînchipuita mărime

Având nenumărate despărţituri enigmatice

Pavate cu dale pătraţice:

Erau acolo marmure-nchipuind bazagonii
Şi bazilici cilindrice scobite-n calcedonii.
Erau sumbre cuie din Her forjat
Aducând din adânc un fel de fluierat
Precum ca altădată
Foia în subsol lume agramata.
Erau metereze ivite fără veste
Şi rotunde ridicaturi modeste.
POSTMODERNISMUL SUBTERAN 3 1 3

Erau ambaze de beton şi proptele Făcute pentru diferite meserii grele, Triste paralelipipeduri aramii Pictate cu privighetori şi scatii, Frontoane tulburi, parca-n ruina, Mirosind de departe a digitalina, Portocali de vise îngheţaţi în ere, Neclatinindu-se la nicio adiere şi-ncolo nimic: nicio vietate Decât luminare şi pustietate…

Şi-acum închipuiţi-vă cum tresare Căţelul pătat, de vânătoare, Cum scânceşte căţelul rătăcit *I* Cam atât ar fi de povestit”. 4

Traducător al cavalerului Marino sjjriitiat în lumea abstrusă a manierismului european, Dirnoimaginează şi el lumea ca pe un nesfârşit labirint, în care omul, un inocent rătăcitor, se va simţi întotdeauna alienat. Spectralitatea şi enigma priveliştilor dimoviene sunt aceleaşi din pictura lui de Chirico5: lumina de amiaza, singurătate şi o arhitectura inumana, de neînţeles. Neliniştitoare, lumea nu este totuşi profunda, ci autosuficienta, tautologica, interzicând orice idee de „fundament”, de cheie, de interpretare. Ceea ce este mistic în universul lui Dimov, ca şi în Tr*actatus-ul lu*i Wittgenstein, nu e arata în lume, ci este însăşi existenta insondabila a lumii6.

Dimov *Texte*> în colecţia „Cele mai frumoase poezii”, Edi-ros, Bucureşti, 1980, p. 126. Iniţial, poemul a fost publicat în lumul *la capăt d*in 1974.

«pictura lui de Chirico nu are ceva metafizic în sine, ci (poate iceea) este ea însăşi, în globalitatea ei”, pittura metafisica”.

duit CSte Uimea este Perfect indiferent pentru ceea ce este divin.

nu se arata în lume […]. Nu *cum* este lumea reprezintă ceea ce

ijaptul ca ea exista […]. Sentimentul lumii ca totalitate luni

«ta ceea ce este mistic” – Ludwig Wittgenstein, *Tractates lo*

„*Cus*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, pp. 122 – 123.

Din aceasta perspectiva, metafizica devine imposibila, fi trind enticii amatori de căutări grave şi idei profunde T poem de Dimov este tot atât de puţin verbios ca o pictura’s ca o piesă muzicala. El nu spune nimic, şi nimic nu se poate spune despre el „cu alte cuvinte”. Poemul nu poate fi inte pretat (filosofic), ci doar „arătat” (estetic) – iarăşi, în termenii lui Wittgenstein –, corespunzând desăvârşit celebrei definiţii a lui Archibald McLeish: „A poem should not mean/ But be”. 7

Nu aş vrea să „trag” artificial un poet atât de complex, în care suprarealismul, manierismul, barocul şi Mbalcanismul” formează o monograma flexibila şi rafinata, către un postmodernism care l-ar fi contrariat. Sigur este însă ca autorul *Cărţii de vise a* fost un poet antimodernist în asemenea măsura, încât opoziţia dintre poezia sa şi cea a lui Nichita Stănescu este o reluare, ciudata, dar perfect simetrica, a marii opoziţii dintre Ion Barbu şi Arghezi de dinainte de război, la urma urmelor o nouă varianta a opoziţiei arheti-pale dintre aticism şi asianism, dintre spiritul heraclitian şi cel parmenidian, dintre conceptual şi senzorial. Toate reproşurile din pamfletul lui Barbu Po*etica domnului Arghezi a*r fi putut fi foarte bine aduse şi lui Dimov. Dacă imanenta, carnavalescul, narativitatea, scenicul, eteroclitul şi abstrusul sunt trăsături pe care poetica lui Dimov le are în comun cu postmodernismul, ea se desparte totuşi de acesta prin precizia viziunii, prin coerenta, prin prozodia clasica (ostentativa cultivare a formelor fixe). Totuşi, ea arata astăzi către poeţii tineri o fată familiara.

În întregime postmoderna, definitonu postmoderna este, în schimb, poezia celuilalt mare ignorat al epocii, Mirce Ivănescu. Prin el – dar şi prin Ion Caraion, la fel de asidu

7 Archibald McLeish, *Ars Poetica*, în Rodica Mihaila, *poezie americană*, Tipografia Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, p. 95.

1 fel de competent) traducător din poeţii englezi

(dacă nu? * ge produce pentru prima dată în poezia roşi amefle nllejjberata întoarcere de la tradiţionalele zone de ropene – cu precădere franceze şi germane – a anglo-saxona. Prozaismul şi biografismul exrarea poeziei de orice „poeticitate” lirica traditrem, ep tirania metaforei, de „umanism”, de efuziuni sunt t; lP wecifice textelor lui Mircea Ivănescu încă de la intr” 1 S câturlAC 3-/v – u «1 «-J...

rile ei. Pisloase, difuze, tesatura destrămata de amintin, scente, dibuiri nesigure ale unor stări de spirit, aluzii Buroase, istorioare vag ironice, persiflari benigne la adresa jeziei (s-onete care păstrează doar o minimă prozodie ca un ciuruit) –, poemele lui M. Ivănescu sunt texte fibroase i concrete ce nu vin de nicăieri şi nu se-ndreaptă nicăieri. Influenţa unor John Berryman (cel din poemele cu Henry), Kenneth Koch sau Frank O’Hara este vizibila, dar poetul roman are, în viziunile sale înserate-o«uanta de nostalgic ce îl apropie cumva, oblic, de grupul dimovian8. Poemele par a se produce continuu, neatent „ca viaţa însăşi”, fără vreo intenţie estetica imediat detectabila, dacă nu ne gândim la evitarea oricărei estetizări. Asemeni lui O’Hara din Me*dita*tions in *an Estate* of *Emergency,* Mircea Ivănescu dedica poeme prietenilor, îi transforma în personaje (mo*pete ş*i amicii săi par desprinşi dintr-o serie de benzi desenate sau ca*rtoons),* în general refuza să scrie despre orice este exterior propriei persoane, perceputa la un nivel rezonabil, al lui er*yman.* Pe*rsonismul (*termenul lui O’Hara) sau hi*ogra-nul,* cum prefer să-l numesc, este una dintre cele mai Jertmente distincţii dintre poetica modernista (a im*persolitaţii actului creator,* a *corelativului o*b*iectiv i*nterpus ’airile personale ale poetului şi expresia lor din poem) – a postmoderna. Modalitatea poetica prozaica şi extrem

8 *T*

— Ivănescu, împreună cu desenatorul Florin Puca, au şi Wei, realizând împreună una dintre cele mai frumoase cărţi *n* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973).

subiectiva a lui Ivănescu părea în anii ’70 la noi o curiozit un fel de antipoezie, în ciuda faptului că era vorba desr poezia „normala” a

Occidentului acelor ani. Ea a cistio enorm de mult teren ulterior, în anii ’80 şi mai ales ’9 o cir a devenit dominanta. Chiar din anii ’70 însă, Mircea Iv-nescu a avut, asemeni lui Dimov, secondantii săi, în persoana unor Constantin Abaluta, Petre Stoica sau, mai târziu Cristian Simionescu etc., aşa încât, totalizând, am putea spune ca în anii ’60 şi 70 poezia românească un*derground a* cuprins două scoli poetice care se-ndreptau, fără s-o bănuiască încă, spre postmodernitate: scoala „balcanica” a lui Dimov (poeti „de limbaj” cu un imaginar colorat şi seducător) şi cea „prozaica” a lui Mircea Ivănescu (poeti ai frazarii libere şi ai trăirii directe). Din ele s-au desprins varianta „soft”, respectiv „hard” a postmodernismului generaţiei ’80.

Un proustianism difuz, nesistematic, un refuz al efectelor şi al revelaţiei, un verbiaj rătăcit în expresii uzuale, paran-teze, dibuiri, un ton de confesiune ce nu are nimic de mar-turisit şi de meditaţie unde nu este nimic de gândit, dar mai presus de orice o blinda, neurastenica nostalgic formează substanţa „poesiilor” lui Mircea Ivănescu. Din ele nu se retine nimic, dar în atmosfera lor se poate respira liber, înconjurat de tropismele unor adieri emoţionale:

„S-a făcut frig – mergi pe strada prin vânt, într-o dimineaţă fără lumina – (de părea s-ar fi întors vremea când, bolnav, ieşeai rar din casa şi străzile îţi erau străine, ca într-un oraş prin care treci doar – nu este viaţa ta – ai să te întorci dincolo, şi străzile acestea au să-ţi ramma doar amintire) mergi pe stradă, şi-ţi tii mh nile în buzunare, pe lângă tine tree oameni în haine de ploaie. Şi ţinutul acesta al vântului peste pietre este aici, şi acum – (amintirile nu înseamnă, într-o dimineaţă ca asta, nici măcar trecerea unei umbre prin geamurile care să răsfrângă alunecările, şi oprirea nehotărâta, şi gestul, moale, trecând prin ap

În. ŞI

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

ticlei – amintirile nu mai exista I. Şi urmarea gândurilor

I mai vrea s-o mai duci mai departe – 317

a Dimov aminteşte prin poetica sa de Arghezi, nu – nu ne gândim la Bacovia, ultimul Bacovia, citind Ute! T lui M. Ivănescu. Amândoi par a improviza la nesfir-teXti încerca instrumentele înaintea

unei piese niciodată *rf* mate Poemele lor sunt delicate şi aleatorii atingeri ale unor clape de pian într-o sala goala, ale cuiva care se gândeşte aiurea. Sunt texturi asemănătoare unor piese de jazz sau unei muzici de fundal, de *café-concért*, mereu reiterata în variaţiuni nesfârşite. Textele nu au un început sau un final marcat, sunt deschise şi curg unele-ntr-altele, căci scopul lor nu e să iniţieze, nici să dea fiorul perfecţiunii, ci să coloreze discret, asemenea muzicii, timpul. Lipsa lor de determinare şi de criterii certe de succgs sau'eşec (căci ele fac din esee singura reuşita posibila) duce la o ambiguitate valorica marcata. Dacă textele proaste şi cele bune sunt uşor de despartit în opera, să zicem, a lui Nichita Stănescu, acest lucru nu mai este posibil la Mircea Ivănescu. Poezia sa nu poate fi decât acceptată în întregime sau respinsa cu totul. Visarea evanescenta, meditaţia la nimic sunt, în cazul ei", a treia stare" între real şi ireal, între viaţa şi arta, stare a incertitu-umii cu care poeticianul postmodernităţii este deja familia-nzat. Aproape ignorat timp de treizeci de ani, timp în care peste capetele congenerilor săi au plouat premii interna-jonale şi o celebritate ce părea eterna, discret el însuşi în aţa sa provniciala asemenea – iarăşi – lui Bacovia, Mircea vanescu apare azi, din perspectiva poeziei actuale, drept cel războT115" teorede? i Cd mai influent P°et romn de du Pă

** C

fe] *m-m ora-lv*e în Mircea Ivănescu, *Alte poesii*, Editura»" J-Napoca, 1976, p. 38.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

În acest timp, la „etajul" poeziei româneşti, în SD reunit al reflectoarelor, poeţii din *establishment a*u ce nuat să se întreacă în îndrăzneţe metafore conceptuale către începutul anilor '70, când a devenit evident ca file aparent atât de generos, al celui de-al doilea modernism epuiza rapid... Preşedintele Baudelaire" pierzându-şi auto tatea, şaizecistii au căutat, unul după altul, să-i părăseas doctrina, cautind un substitut sau altul al autorităţii patern căci modernistul nu poate trai fără transcendenta şi are nevoie de una, oricât de dogit ar suna. Modernişti consecventi în varianta blagiana sau barbiana, au

rămas doar câţiva: Afla Blandiana, Constanta Buzea, Cezar Baltag etc. În schimb Ioan Alexandru l-a părăsit pe Baudelaire pentru Roman Melodul şi alţi poeti ai zorilor ortodoxiei, anticipând cu câţiva ani vana căutare a unei identităţi în arhaitatea anti-latina, antimoderna şi antidemocratica a bisericii răsăritene, curent destul de influent azi în cultura romană. Im*nele s*ale nu mai sunt nici moderniste, nici postmoderne. Ele, de fapt, părăsesc modernitatea şi, în buna măsura, domeniul estetic, ancorând în valori mistice şi nationaliste, strâns impletite, care ies din sfera mea de interes. Ion Gheorghe a evadat şi el din modernismul iniţial (în varianta sa arhaizanta, nu fără merite în Zo*osophia)* către un la fel de bizar maoism mioritic. Poemele sale de după „monumentala" Daci*a Fenix* îmbina tracomania şi ceausismul într-o sinteza, până la urmă, fireasca... Comunist pur şi dur, Ion Gheorghe – pe care criticii modernişti l-au luat o vreme foarte în series (deşi de-butase cu un roman în versuri proletcultist: Oţel *sifting* până când scandalul plagiatului din Lao-Tze le-a deschis ochii – a colaborat intens după decembrie 1989 la revistele de extrema stinga. Adrian Păunescu", copilul minune al ge" neraţiei", a părăsit şi el filonul modernist după Istori*a «» e)* secund*e pentr*u mult mai lucrativa direcţie a „poeziei ang – jate". Ca şi în cazul lui Beniuc – cu care autorul „re. Pe. stabilei poveri" are destule în comun –, persista mitul un Păunescu poet adevărat, din poezia căruia, la o adică, s

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

volum foarte bun. Las altora aceasta plăcere iteresante sunt cazurile lui Nichita Stănescu

— Iifef4. ivJ. I-1 ...

S rescu, care nu au fost numai poeţii cei mai la? i Marm° iuj; jar? i cei mai inteligenţi, mai neliniştiţi, mai

„Ke evoluţia scrisului lor.

preod, la EQst numai generaţia *lui* Nichita Sta – acum mai este numita uneori. Într-un fel, ea *a fost*nescu şi nu ar fi fost nicicum fără el. Poetul Michita jtan" 1 " >...".

an este, fara-ndoiala, cel mai strălucit continuator al

— tismului barbian în poezia romană. Lirismul sau conptual,

susţinut de o putere de gândire ieşita din comun, a itaurat, cu o autoritate graţioasa, domnia „modului înectual al lirei” în anii ’60. Universul transparent, antropocentric, intens esenţializat din prima etapa a operei sale este construit în întregime pe principiul corespondentelor dintre microsi macrocosmos, în tradiţia alchimica a esoterismului european. De natura manierista este şi arta combinatorie a limbajului „necuvintelor”, în care sintaxartorsionata mallarmean are un rol important. Metafofa este unealta de baza a noului Amfion, care operează, în chip de cărămizi, cu noţiuni punctuale şi polivalente, asemenea elementelor simple ale lui Platon: copacul, pasarea, piatra, omul. Poemele sunt impersonate şi oraculare ca nişte iluminări. Poetul îşi edifica sofisticatul sau joc cu margele de sticla – care semnifica leainlocuind perspectiva simţului comun cu cea a idealitatu în care lucrurile se arata „aşa cum sunt”:

— Din punctul de vedere al copacilor, soarele-i o dunga de căldura, oamenii – o emoţie copleşitoare… Ei sunt nişte fructe plimbătoare ale unui pom cu mult mai mare!

Din punctul de vedere al pietrelor, soarele-i o piatră căzătoare, oamenii-s o lina apăsare…

Sunt mişcare-adaugata la mişcare, şi lumina ce-o zaresti, din scare!

Din punctul de vedere al aerului soarele-i un aer plin de pasari, aripa în aripa zbătând.

Oamenii sunt pasari nemaiîntâlnite, cu aripile crescute înăuntru, care bat, plutind, planând, într-un aer mai curat – care e gândul!” 10

Fundamental, prin urmare, şi în tot ce a scris mai bun (adică mai cu seamă până în 1970), Nichita Stănescu este un poet *modernist*. *Dreptul la timp*, *11 elegii* şi *Laus Ptolemaei* formează tripticul sau de forţa, după care, în mod evident, filonul se epuizează. *Necuvintele* şi *Un pământ numit România* (amândouă din 1969) sunt volume de tranziţie, în care deruta poetului e evidenta. Mitul sau public va creşte în anii ’70, dar el nu va mai scrie niciodată aşa de bine cam deceniul precedent. Poate ca panica datorată dispantiei puterii şi lumii sale a

dus şi la degringolada tot mai accentuata a poetului, care se dizolva de-acum încolo într-o boema gregara şi în inexplicabile atitudini servile fata de puterea comunista. Nichita Stănescu avea să devină, în ultimii săi ani, un persona] pitoresc al lumii literare, trăind din gloria de altădată şi suferind amărăciunea primelor contestari. Ne-numarati imitatori devalorizează rapid modalitatea sa poetica, devenită, în deceniul noua şi până azi, un *antimodel* de poezie. Personajul a fost însă fascinant, şi mistica ţesutăifl jurul lui (cu concursul unor apropiaţi de multe ori dubiosi) rezista timpului.

Când i s-a tocit *unghia îngereasca*, poetul s-a silit şi eli scrie *cu unghiile mâinii stângi*. După 1970 poetica sa, esenj

10 „Lauda omului", în Nichita Stănescu, Po*ezii,* Editura Miner Bucureşti, 1988, p. 19.

cepe să se destrame, şi prin tesatura ei rarita dernista' poezie, ce are, cum s-a mai observat, se stravec DOS – tmoderne. În *dulcele stil clasic* este incer

mo

derecondiţionare a câtorva stiluri poetice istorici-ama a neoanacreontismului şi a romantismului

— 3 ror rezerve de naivitate şi frazare uşoara sunt incipient, ale >-eâpitatecugratiesiumor:

nDintr-un bolovan coboară pasul tău de domnişoara. Dintr-o frunză verde, pala pasul tău de domnişoara.

Dintr-o înserare-n seara pasul tău de domnişoara. Dintr-o pasare amara pasul tău de domnişoara.

O secunda, o secunda eu l-am fost zarit în unda. El avea roşcata funda. Inimamcet mi-afunda". 11 etc.

Reuşitele sunt însă puţine, şi poetul nu va merge pe aceasta linie mai departe. Dimpotrivă, cărţile care au urmat, cele din arul lui 1980 mai ales, dezvăluie un univers destructurat, patic, în care un expresionism tot mai negru contrastează lent cu lumina, ordinea şi levitaţia universala din prima în ciuda tragismului lor, poemele de acum, teoretizând iv nedesăvârşirea, indeterminarea, absurdul,

antipoeraport cu poeticitatea presupus intrinseca a atituiste), încep să aibă o aparenta „dur” postmoderna.

cele a narat-ve> apar Personaje estropiate precum

6 UI ieckett, care susţin dialoguri obscure, imanente.

Atmosfera de bolgie dantesca dizolva orice tentativ” închegare a unui sens: e

„— Eu, zise Iovis, încă mă mai sperii de crima împotriva gândacului negru. Ma scârbisem de dânsul şi-l pândeam cu sandaua. [...]

— Stai să vezi, răspunse Capitolius, dresam un cal care de fapt era o iapa, deci, nu avea în sine durerea castrării [...]

— Pune-ţi scutul pe tine că e frig, o să ajungem, lovi, să vorbim până când şi despre pisici.

Mâine barbarii împăroşaţi or să ne mânjească mâinile cu sângele lor.

— Noapte bună, ba

— Noapte bună, ba” 12

Este doar o aparenta însă, căci imperfecţiunea este, aici şi pretutindeni, un sadism care stârneşte imediat nostalgia geo-metriei pure iniţiate:

„Se ia o bucată de piatra, se ciopleste cu o dalta de sânge, se lustruieşte cu ochiul lui Homer, se răzuieşte cu raze până cubul iese perfect. [...]

După aceea se ia un ciocan şi brusc se farima un colţ de-al cubului.

Toţi, dar absolut toţi zice-vor:

— Ce cub perfect ar fi fost acesta de n-ar fi avut un colţ sfarimat!” 13

’2 „Doi soldaţi de după lupta”, în Nichita Stănescu, Ep*ic** Editura Junimea, laşi, 1978.

13 *Lectio*, *despre cub*, în Nichita Stănescu, *ibid*., p. 288.

perfecte” nichitastanesciene se afla, e drept”, Operel l? *poetici*

noi. Ele o şi găsesc în săsiere, haos în căutarea metul unei severe diminuări. Acest ba

? i impurit etapei finale, impresionant în sine ca efortul: m, nujj mare poet de a redeveni el însuşi – chiar 1 \ila *eu e un altul* –, este în mod cert inferior valo-”? onstructive. Deşi a încercat şi el o evadare din e care a adus-o la o ultimă strălucire, Nichita cu rămâne totuşi”, prin vocaţie şi prin mit”, ultimul ure mo*dernist a*l poeziei româneşti. Cazul lui Marin Sorescu este mai complicat, pentru ca de la începutul poeziei sale el a şocat publicul vremii cu o modalitate poetica aparent în contradicţie cu estetica iiodernista reiterata de Labis şi impusa de Nichita Stănescu. Sorescu a fost de la primele sale volume receptat ca un nonconformist. Volumul sau de debut, Si*ngur printre poeti,* este unul de parodii, fapt care îl apropie de Topârceanu, cu care se aseamănă şi prin umor, colo cvialitate, prozaism şi mai ales prin popularitatea enorma a autorului *Tinereţii lui Don Quijote.* Mai toate aspectele exterioare ale poeziei postmoderne sunt prezente în volumele sale de versuri, fapt care-l transforma pe Sorescu în principalul argument al celor care vad în poeţii şaizecisti nişte postmoderni adevăraţi. Pentru cei care ştiu însă ca primul criteriu în judeca-ea poeticii unui autor este at*itudinea s*a estetica (ze*elprimum wens*motivational care, printr-un accident de suprafaţa ca şi stilistica, poate lua uneori o forma exterioara e siesi), nu este greu de constatat că, oricât de proH?! H ireveren jos ar fi limbajul său, el nu este decât un – a extrage tr*anscendents d*in substanţa poetica. «parca, voit sordid şi „popular”, Sorescu constru? i parabole, alegorii, metafore ale condiţiei umane, a mituri prin reinterpretarea lor asemenea luiescu şi oricărui poet modernist. Este la fel de Stract ca şi ceilalţi şaizecisti. Operează cuiente simple: copaci, nori, soare, scaune, tablouri

POSTMODERNISMUL ROMANESC

pe care le rearanjează la nesfârşit. Absent la nivelul frazar” rismul se reîntoarce în text prin semnificaţia sa globală sea revelata în „poanta” finala. Aparent antipoetice, poem lui Sorescu sunt, în realitate, metafore globale, function ca nişte mici maşinării bricolate ingenios, care produc kl *1* „1 * * *

rei ca şi cele construite cu senozitate:

„Dacă te-ntâlneşti cu o femeie, E semn bun, ajungi în rai. Dacă te-ntâlneşti cu o fată de masa, E semn rău, ajungi în sertar.

Dacă te-ntâlneşti cu un şarpe.

E semn bun, moare şi tu ajungi în rai.

Dacă şarpele te-ntâlneşte pe tine.

E semn rău, mori şi el ajunge în rai.

Dacă mori.

E semn rău.

Fereşte-te de acest semn Şi de toate celelalte”.

Avem, până la urmă, în prima fază a poeziei lui Sorescu, un modernism paradoxal, care, ca o problemă de logica, este incitant şi frustrant până ce i-ai prins algoritmul, pentru ca apoi să devină plicticos prin repetitie. Azi sunt dezamăgitoare la recitire mai toate textele din primele sale volume, asemenea unor glume pe care deja le ştiai. Totuşi, oricât de facile ar fi poemele, ele au meritul de a fi făcut sistematic $ cu succes poezie prozaica şi aparent antilirica, subminini în conştiinţa publicului mitul marii poezii, întotdeauna grav şi melodioasă. După experienţa poeziei soresciene – 1* re de obligatorie în evoluţia unui poet în formare ca şi cea lui Topârceanu sau Blaga – e mai uşor de acceptat prozai mul lui Mircea Ivănescu.

Şi Sorescu evadează din modernism după 1970, cindi cepe bizara serie *La Lilted* (1973 – 1977). Cartea este *A*

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

ne controversata. Pentru unii, impresia e „co-tfii Nicolae Manolescu observa ca „La L*ilieci e v*jr? itoare – z a precedent! a lui Sorescu şi ca „Post-l anilor ’80 îşi afla în ea o sursă pe care va tre’

e ra într-o bună zi” 15. Alţi comentatori însă, e n recunoaşt” 1 > …

surprins continuitatea esenţiala a poeziei lui nifestata în poanta, efect imediat, umor uneori

U’Comparaţia cea mai frecventă era cea cu scheciurile viziune ale lui Amza Pellea, inventatorul personajului

M6 EMarin”, un Moromete mai oltean, cu un limbaj statin şi repe

zit. Asemănarile erau, într-adevăr, frapante.

— Au făcut însă, în acelaşi timp, şi comparaţii mai nobile, cu anume scrieri americane care reconstituie, de asemenea, aproape „monografic” o localitate, mai ales cu An*tologia oraşului S*po*on River a* lui Edgar Lee Masters, dar şi, în alt fel, cu Th*e People,* Ye*s a* lui Carl Sandburg. Aparenta (şi, pe alocuri, chiar realitatea) este, într-adevăr, de „poezie concreta”, orală, narativa, antilirica, de p*or*tret grotesc al satului oltean în toate dimensiunile lui, în fine, de coborâre a poeziei, nu în strada, cum o vorrace optzecistii, ci „în ulita”.

Asocierea unui foarte modern instrumentar poetic cu un subiect neaoş şi rural poate să fi şocat în epoca, dar el se înscrie într-un curent de recuperare în modernitate a valonlor arhaice. Oricât de postmodern în înfăţişare, *La Lilieci*

ste pandantul perfect al altor monstruozităţi literare prin care şaizecistii au căutat să evadeze din modernism, reuşind isa, până la urmă, din *modernitate*. Liliecii sorescieni.

It Fenix, *Imnele*, cărămizile negre ale lui Păunescu arata şi timp tendinţa către incompetenta a unor autori

supralicitaţi, ca şi nevoia lor de un temei national (ist)

romai centrist. Toate, alături de multe alte tentative alei Editura Cartea Românească, Bucureşti, *oezie*, Editura Cartea Românească.

19? 5.

Bucureşti° anolescu’

POSTMODERNISMUL ROMANESC

unor poeti mai obscuri, au fost, până la urmă, încerca *a* realizare, din diferite unghiuri, a arhetipului poetic of e al epocii: *epopeea naţionala*. *La Lilieci* este, de fanr microepopee, din care nu lipseşte nimic din ceea ce se fi° şi-n *Iliada*: catalogul corăbiilor, de pilda: a

„Al lui Fletu.
Al lui Fleasca.
A lui Girla.
A lui Tiuga.
Al lui Băşina, Ionete-al lui Fasui.

Al lui Desca.

Roncioaica.

Coada al lui Ceapa” etc.

Pentru ca satul să fie-ntreg, viii se-ntâlnesc, fireste, cu morţii:

„Ăştia sunt tot aia de-azi dimineaţa de trecura la deal?

— Tot ei.

— Da parca se-nmulţira. Umbla

Viii cu morţii aşa de-a valma? Ce mă protesti tu pe mine, Nu te uita ca nu văd bine.

— Trecura şi

Şapte rânduri de popi, şapte de-nvatatori.

— Ma, tu ma mind. Şi unde se duc?

— Păi, se-ntorc de la deal.

— Păi, ce-a fost acolo? Să fi fost hram la biserica Veche?

— Hram.

— Da ce sărbătoare e azi, că nu e nici Lunea rătăcita

Nici Cirstovul” etc.

Materialul verbal poate fi „copleşitor”, dar el poate fi ga sit, mai bine sistematizat, în atlasele lingvistice. Material11 etnografic este, oarecum, déjà vu. Meritul cărţii ram1 simpla metoda, si*mpla.* fr*amework p*ostmoderna. Ca în toa

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

buie să ne lasam impresionaţi de masivitatea z-lKf1 singur poem din trilogie, oricare, spune tot ce scrie1”n*’s*, spUS. În toate cazurile de autori şaizecisti a avut poetu jjscutat s-a încercat extinderea conceptului despre car-colo de zona în care el este creditabil. Fireste, Je poezie Hmita poeticului, dar în anii ’70 un poet erau avut-o poeti trecuţi de perioada lor de obsesia, J [mă? i care au încercat să compenseze prin inflaţieitate diminuarea strălucirii de altădată. *La Lilieci*? Străfi o scriere postmoderna, dar te întrebi dacă ea este rid linie şi adunând, după ce au dominat anii ’60 cu o poezie modernista în unele cazuri extraordinara, poeţii acestui grup au eşuat în diverse direcţii nemoderniste, între care şi în cea postmoderna. Ultimul cere, precum în poezia lui R’ilke, deşi a fost încercat, a fost

lăsat în paragina. Nu era destinul acestei generaţii să construiască o nouă poezie, după ce îşi făcuse o dată datoria, reînnodind cu tradiţia interbelica. Tot ce au dat şaizecistii/mai bun se concentrează în „perioada geniala" a lui Nichita Stănescu, dintre Dr*eptul* l*a timp* (1965) şi La*us* P*tolemaei* (1968), şi consta într-o minunata poezie a lirismului conceptual.

Declinul şaizecismului în anii '70 se suprapune cu apariţia unei promoui poetice noi", implozive" de data aceasta, după expresia lui Laurenţiu Ulici. Tinerii poeti care debutează în aceşti ani nu mai sunt recunoscuţi oficial ca predecesorii lor? şi nu mai pot deci aspira la gloria acelora. Poezia lor rămâne modernista, dar se rafinează şi capăta un indelebil aer de de-cadenta. Este, de fapt, în majoritatea cazurilor, un tardo-mo-aermsm resemnat, intelectualizat, ultraestetizat, mai subtil aecit sa1 Zecismul, dar lipsit de forţa şi merederea-n sine ale gene?" " anilor >7° nu reu? esc's* se constituie într-o cluje – F f°U exce Pa câtorva> grupaţi în jurul revistei cist. ni – no*x*> nu formează nici grupuri cu o poetica premai nias Jnt (ndiv, iduautaţi ce-şi exploatează fiecare mica (sau area) nisa din interiorul modernismului agonic. O

POSTMODERNISMUL ROMANESC

mistica a Poeziei şi a Poetului, o retorică neoexpresin a ascezei şi suferinţei subîntind scrierile celor mai vi/i dintre ei: Daniel Turcea, Virgil Mazilescu, Ion Mircea, An Marinescu sau Adrian Popescu. Parabola etica sau social-litica formează centrul operei altor poeti: Dorin Tudoran Mircea Dinescu. Alţii, în fine, duc mai departe, uneori foa departe, manierismul dimovian: i-am numit deja pe Serb Foarte, Emil Brumaru, Gheorghe Azap. Un neorornam cu accente de umor urmuzian este ieşeanul Mihai Ursach După vreo trei volume melodioase şi inofensive (dar în care critica s-a grăbit să vadă un nou Labis), Mircea Dinescu ajunge să confirme reputaţia de copil teribil al generaţiei lui întorcându-se, de la *Proprietarul de poduri* încoace, către o poezie ironica, sarcastica, exploziva, în care mulţi au văzut o anticipare a stilului optzecist. Dinescu are şi rezerve lirice dar fundamental el este un poet satiric, cu o mare flexibilitate asociativa

susţinută de o imagistica sclipitoare. Pe mă-sura ce anii ’80 se apropie, şi mai cu seamă chiar în anii ’80, textele sale devin mai îndrăzneţe, colorind, coleric şi eticist, o realitate sordida. Dinescu este, de fapt, un „optzecist de unul singur”, mai virulent decât optzecistii, dar mai puţin artist decât mulţi dintre ei. Poemele lui sunt contextuale, reacţii imediate la frustrările de orice fel:

„Cum m-am născut eu Doamne roşu de furie vociferind într-o limbă neştiuta de nimeni încărcat de fulgere şi de ifose ca un mare actor” 16.

Prozaismul, jocurile de cuvinte, metaforele cvasisuprarea liste au prea puţin însă din gratuitatea optzecista. În cazu lui Dinescu ele sunt doar mirodeniile unei atitudini esopic căci poemele lui sunt tipice texte „cu sopirle”:

16 Mircea Dinescu, *Democraţia naturii*, Editura Cartea Romani Bucureşti, 1981, p. 22.

POSTMODERNISMUL SUBTERAN „ma Doamne de cei ce-mi vor binele je baietu’s ja Q turnatorie voioasa di-SpUW°uâcu magnetofon sub sutana

I poţi intra rara sa dai buna seara

cei suparappe prop* turn «nd se-aprop-iarna

Ju-avem nici zidun make din mari provizii de mgaduinta şi spaima”.

Dacă Dinescu nu este un poet complex, el e fără îndoialaul cinstit. Nu găsim în poezia lui de maturitate „izmeneala” poetizanta a multora dintre congenerii săi. Sarcasmul îi este de multe ori întors către sine însuşi: îşi cunoaşte bine limitele şi nu se cramponează de iluzia genialităţii. În poezia lui se poate respira.

*” *

Proza postbelica a urmat îndeaproar/e modelul sociocultural al poeziei, cu care a împărtăşit cajfi aceleaşi etape, ideologic şi, mai ales, obstacole. Doar eponomia lumina/umbra (sau suprafaţa/subteraneitate) este instructiva diferita. Dacă poezia publicata în anii ’50 este azi total compromisa, iar poeţii uitaţi sau ridiculizaţi, în schimb câteva dintre gloriile prozei româneşti s-au făcut

în acest „obsedant deceniu”. Acum apar cărţi ce aveau să rămână legendare: Cr*onica de familie d*e Petru Dumitriu, *Moromeţii d*e Marin Preda, *Desculţ de Z*aharia Stancu sau Gr*oapa l*ui Eugen Barbu. Ele sunt, fără excepţie, adânc marcate de ideologia vremii. Niciuna n „reprezintă un progres estetic fata de romanul interbelic, aimpotriva, ne întâmpina peste tot un „realism” făinos, lipsit se autoreflecţie. Pe lângă aceste „capodopere” (nu fără merite – Serva-le să cia? i reconstrucţie istorica), toţi aceşti n-au scris? i opere mult mai dubioase ideologic, care ar

Ibid...

p. 11.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

fi de ajuns ca să compromită definitiv pe oricine. Totuşi acelaşi mecanism de validare politico-literara ca şi în „poetilor, ei au devenit peste noapte glorii ale vieţii lit româneşti. Preda este singurul dintre ei care şi-a mem cota de-a lungul timpului şi care mai poate fi luat şi a?

series ca scriitor important, în ciuda numeroaselor este Q v – ... – /-< i... *i* →ceun literare cu care cariera sa e presărată. Gel mai bun Prp n„/ * a. cua se afla însă în romane (şi în niciun caz în prima versiun şi”.

n *Morometţilor*, din 1955), ci în povestirile scrise înainte timpul războiului şi publicate în volumul sau de debut, *nirea din pământuri*. Aspectul comportist al unora (Gz/ «/sau o *adunare liniştita*), fantasticul kafkian al altora (*Colina Amiaza de vara*) şi naturalismul crud al tuturor promiteau un mare scriitor modern, ceea ce romancierul ulterior nu a reuşit să devină decât pe jumătate. Preda rămâne însă o voce fundamentalân discursul prozastic de după război, unde este echivalentul lui Rebreanu, după cum Nichita Stănescu ni-l aminteşte, am văzut, pe Ion Barbu.

Cu Ilie Moromete şi cu alte personaje, Preda reuşeştesa creeze o bresa în structura dogmatica a prozei realist-socia-liste, inventând „sucitul”, taranul atipic, care nu mai este neapărat exponentul unui strat social, ci o individualitate în sine. Prin aceasta bresa tree mai toţi autorii de la începutul anilor ’60, în marea lor majoritate nuvelişti sau

povestitori: Nicolae Velea, Fanus Neagu, D.R. Popescu, Stefan Banulescu etc. Este poarta către o nouă modernitate. În aceasta epoca sunt repede (re) descoperiţi şi asimilaţi prozatorn modernist! interbelici, de la Joyce la Faulkner, de la Camus la Kafka, şi câţiva de după război, de la Buzzaţi la Márquez. Naraţiunea se încarca de simboluri, mituri, parabole, devun aluvionara, eliptica, fragmentara şi/sau globalizanta. Proatorii încearcă, mai toţi, să-şi defineasca un teritoriu al caJ unic proprietar să fie, asemenea celui faulknerian. De la st situl anilor '60 acest grup, la care se adauga curând Nico) Breban, Alexandru Ivasiuc şi George Balaita, trece, îndeob?

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

formula mult discutata, cea a „Roma – 7 r) romanul obsedan-Y „e*t*aul de iut" „ntarue mai novatoare din subteran (din păcate, poeziei, orien, subteranul prozastic este mult mai sărac cum se va aiij70...). Nu voi reveni asupra trasatu-decit cel Plui politic al anilor '70, schiţate în partea „denta a lucrării, pentru ca, din perspectiva postmo-prele amin interesante doar câteva romane, cele care, semni-femfv u fost mai puţin sau deloc implicate în căutarea devirului social-politic în privinţa mişcării legionare, a colectivizării, a socialismului şi a altor subiecte istorice până arunci tabuizate. Dacă best-*sell*erurile *epo*cii au fost Moro-*metii, par*tea a II-a, şi mai ales Cel *mai iubit din*tre *pamm*-*terii, am*bele de Marin Preda, Gale*na cu* vi*ta sălbatica de* C. f oi, F *şi Vânătoarea regala de* D.R. Popescu, Pasa*rile de* Al. Ivasiuc etc., romanele care rămân şi azi în întregime valabile estetic mi se par ahrele: Buna*vestire de* Nicolae Breban, Cart*ea Mil*i*onarului a. lu*i Stefan Banulescu şi Lume*a în* două *zil*e *de* George Balaita, fiecare în felul lui o experienţa literara fascinanta, departe de curentul principal şi, până as-tizi, departe de a fi epuizate în substanţa lor de comentariile entice. Toate trei pornesc din modernismul arhetipal al deceniului, pe care, apelând la o artă fabulatorie rafinata, îl depăşesc în cele din urmă, prefigurând o paradigma noua în proza românească.

Romanul *Bunavestire*, apărut în 1974 după lungi tergi-versari (şi, din păcate, însoţit de o postfata puţin onoranta pentru autor), nu a putut fi niciodată înţeles de critica moaiinu' PCntrU °are brusca

abandonare, la jumătatea cărţii.

„Promiţător” roman al provinciei, relativ cuminte şi bj-ţi™1™O nebuloasa aventura misticoida, ca şi „schimbnejusta: a-a” a pitorescului Grobei, în care apare brusc.

1 icat” narativ sau psihologic, profetul, iluminatul.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Ioan care-l vesteşte în registru ironic pe Mântuitor, nu rut decât acte arbitrare, regretabile. Cartea a apărut crit un eşec, o scriere cu coloana vertebrală frânta sau ca H romane prost sudate între ele. În realitate, *Bunavestire* rata, semnificativ, în întregime din gândirea lui Nietzsche un roman care poarta în miezul lui o problematica post derna. Nu este o carte fracturata, ci o profundă medit *despre fractura*. Arbitrarul, hazardul, discontinuitatea u terminarea sunt privite aici nu ca nişte defecte ale unei hi sau ale unei cărţi, ci ca nişte date *necesare*, poate chiar defnitorii. Orice bunavestire, orice intervenţie în lume a minunii, a îngerului, a unei chemări, fie şi interioare, este un punct de discontinuitate, o fractura în ordinea lucrurilor. [] acel punct privilegiat, *catastrofic* în terminologia lui René Thorn18, imprevizibilul se manifesta în lume cu forţa miraculosului, producând o falie ascendenta sau descendenta. Punctul exact de discontinuitate în care schimbarea la fata a lui Grobei are loc este scena în care „logodnicul”, înconjurat de rudele alesei sale, în fundul unei provincii banatene (dar Iudeea ce era altceva, în vremea aventurii christice, decât o provincie uitată de lume?), priveşte, plictisit, în albumul cu fotografii de familie. În poale, cele mai inspirate pagini din opera lui Breban, zeii se manifesta”, scuipând” neatent pe una dintre fotografii:

18 „Utilizarea acestui termen poate da naştere la neînţelegeri. O catastrofă înseamnă, în limbajul obişnuit, un eveniment neprevăzut şi tragic, o răvăşire dramatica a ordinii lucrurilor şi a lumii. Cu totul alt înţeles a acest termen în teoria lui René Thorn. Catastrofa despre care se vorbejtt are o semnificaţie matematica precisa. O catastrofă apare atunci când variaţie co*ntinua a* cauzelor produce o variaţie di*scontmua a* efectelor [Ideea centrala este a discontinuităţii. «Pentru mine, spune Thorn, cât! trofa este asociata oricărei discontinuităţi

fenomenologice.» De exemp atunci când o funcţie are o discontinuitate într-un punct, altfel spus e îşi schimba valoarea, punctul va fi considerat «catastrofic»”. Din Boutot, In*ventarea.* fo*rmelor,* Editura Nemira, Bucureşti, 1996, P

POSTMODERNISMUL SUBTERAN 333

e unchiul Mihai, Mihi-bacsi... fratele mamei, şi asta? A'Aastf „— ica. ţi-am povestit despre el. Abia l-am j» t r r ifl /\IHCIA * 1* 1

e\ care a fost i». n mintej a murit imediat după tercunoscut, abia e cred corin >45 '46... Tre' Ininarearazboi mica Grobei dădu o pagina, încă una... buie s-o-ntret>pe *suc* pe umărul lui, îi sporovăia la ureche. ea, mereu cu rru-... mai amuzaţi gal Opa încă trapasul în sângele *ei*, *t*° – *nceu* oh, foarte încet, doar jos de tot, jos de ei scump-Sesl Dpe sus> poteau norii străvezii, de-un colorit insu-IOT ” t! la atonal. Era ora la care zeii... zeii nemuritori ieşeau portabu, ce teie lor, trase de caii lor musculoşi, ce asudau „n-hamuri... în hamurile subţiri, bătute în argint şi ni-Tfm în platina. Peste norii stridenţi, coloraţi strident, ca unntaicolosal din Hides subţire, transparent, cu miniaturi din CV 1 1 XV cu saretele lor gonind printre statui de marmora, fir Tun braţ, fără o coapsa, ei, cei dispreţuiţi de muritorii atotstiutori atei, suspect de siguri pe ei... ei, cei dispreţuiţi de un care mişunau'pe jos, în febrilitatea lor, lipsiţi de religiozitate... vidaţi, goliti de religiozitate, timpi... inteligenţi şi timpi... zeii, frumoşi în ghetoul lor, în paginismul lor, ficşi, nejniscaţi ca stelele, în aparenta lor, din politeţe luând înfăţişarezeilor, a supraoamenilor... acum, când pe cer se rescria isroria scurta a lumii, când atâtea batalii navale şi aeriene se duceau, concomitent, printre norii strident coloraţi, când atâtea cavalerii, cavalcade coborau spre asfinţit, când însuşi Sextus Aemilianus... când fiecare dintre noi se reflecta acolo sus... şi mai sus sau... puţin mai jos de foarte sus... de înalt... în două, trei copii... [...] poate... mai mult ca sigur, cum se spune în provincie, ca unul dintre acei supraoameni, roşcat sau negru, cu sprâncenele groase, negre, împreunate.se apleacă [...] peste balustrada sa de nori, invidios, de-o mvidie puenta, ce cânta... priveşte curios, de-o curiozitate goala, ecila, 'n n-a de album, peste pozele acelea care... şi râde, râde total neplăcut, neinstruit, aşa

un… ha-ha-ha! Şi încă o dată, g» r.

— Ha-ha-ho-ho-ha-ha! Şi apoi plescăie din buze şi din jj a> ca golanii, sâmbăta după amiaza în jurul cinematografelor q i „ei> scuipând plictisiti, expert, pe sânii vreunei Claudia sau v „Uicia S” U ma sau” R-acluel-Oh, zeii, supraoamenii iubesc pro? i? i pilotează des cvadrigele lor pe străzile ei pestilenţiale…

POSTMODERNISMUL ROMANESC

peste oamenii ei naivi, puternici… cu râsul lor blând, cu „blând… […] În provincia lor, hipercelesta… cu alei de pl r statuetele lor ciuntite care reprezentau vreun triton, vr = … lui tisor… vreun Bachus mărunt şi burtos, c-un zâmbet sidios… şi deodată, ce stupoare, unul îi scuipa lui Grobei d pagina. Stupoare! Şi pagina, fila aceea de carton, îi sari din n

Indeterminarea postmoderna atinge aici, practic, toate velurile textului, de la macrostructura romanesca („sali brusc al personajului – şi, odată cu el, al lumii narate – un alt nivel de semnificaţie) până la detaliile stilistice şi la ari tudinea narativa. Este cu neputinţa de spus dacă stilu acestei pagini este ma*lt* (sublim) sau, dimpotrivă, *unipe* (kitsch, ridicol). Sunt, de fapt, amândouă deodată într-o sinteza paradoxala, susţinută de o devastatoare ironic. Aceasta des-fondare, dezrădăcinare a textului atinge, până la urmă şi eul narativ, care, cum s-a observat”, se grobeizează” tot mai mult pe parcursul cărţii. Granitele dintre persona] eintre ele, ca şi cele dintre ele şi narator se şterg, iar vocea care se aude, stridenta şi totuşi uniforma ca un zgomot alb, este a unei hidre cu zeci de capete, care recita în falset, sublim-ri-dicol, rafinat-kitsch, ironic-autoironic, o aceeaşi partitura. Perspectivismul şi relativizarea sunt, şi ele, prezente în acest roman în miezul căruia se afla, oarecum, kilometrul zeroal postmodernismului romanesc: Grobei şi Mihi-bacs sunt, după cum se schimba unghiul narativ, fie nişte rataţi jalnici, pierduti într-o provincie abisala, fie Ioan şi Mântuitorul, înconjuraţi de discipoli cutremuraţi, într-un balet arhetipal fără vârsta.

Abia începuta *Carte a Milionarului* –, cu aparenta ei ci pusculara,

nostalgica”, asiatica” în sensul depanarii la nesni

19 Stefan Banulescu a anunţat iniţial publicarea, sub acest nume, at tetralogii, din care însă nu a apărut niciodată decât primul volum. U *de la Metopolis* (Editura Eminescu, Bucureşti, 1977). Acest prim ve este însă atât de suficient siesi, meit celelalte trei parţi ar putea consta, une

L

le mai’s cinai plu pari

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

I de povesti pare a ocupa un loc relativ de noastre actuale. Ştefan Banulescu de ani cuiva congeneri (G Balaija, D.R. Georgescu etc.), care, pe urmele lui Faulkner, se} ui Márquez, au încercat să-şi deliminara tive proprii, mai mult sau mai puţin conec-ruafia (şi istoria) naţionala. În cheia uşor arida tate la %*eO**rogene*, comuna scrierilor lui Banulescu, eve-mitologf şi personaje-le din spaţiul ficţional al romanului au d de scripturalitate, de abstracţiune, de inadecvare în opoziţie cu pitorescul de sorcova al cărţilor lui cu, în *Cartea de la Metopolis* totul e spiritualizat or dide gesturi trimit către un „dincolo”, poate nu metafizic, dar în orice caz estetic. Faimos e, de exemplu cazul croitorului Polider, care asociază natural lucratul pantalonilor de postav cu judecarea etica a tuturor „clienţilor” săi fără voie. Tot ce apare în această carte e, până la urmă, un desen sofisticat, nu prea expresiv, dar care rezista prin puternica şi pervaziva mani*era a-p*ovestitorului. Ca în picturile lui Pontormo, totul pare pa” leviteaza, desprins de orice legitate naturala, în aerul artificios – dar atât de relevant artistic – al unei retorici unice. Nici măcar etica scrierii nu poate fi o punte către realitate (ca să nu mai vorbim de sociologia, istoria sau autografia ei), căci e o etica gratuita, lipsită de mora*la, şi* care slujeşte stricta semnificaţie estetica a cărţii, în loc să fie slujita de ea. În totului tot, Cart*ea de* u *Metopolis est*e o pura opera artistica, o lume ficţionala lesprinsa total din contingent şi ascultând exclusiv de legi stilistice proprii.

din tăcere. O alta posibila explicate pentru abandonarea proa l-a” se – m-area curentului principal în proza românească de

proprierea puternica de real a prozei optzeciste ar fi putut face winismul mitic al cărţii lui Banulescu să apară destul de den-a fost însă uitata în cei douăzeci de ani trecuţi de la publicura astăzi, ca şi discretul ei autor, de o preţuire generală.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Dacă modernismul de atitudine şi manierismul de zare ale cărţii sunt certe, componenta ei postmoderna dificil de pus în lumina. Banulescu are afinitaţi cu se postmodern în măsura în care e un *ficţionar* fără liny sedus de proliferarea poveştilor, atât de intensa incit em Kl matica lor enigmatica şi alegoriile de plaf on pictat din pal baroce se aglomerează până se sfarima unele de altele, ram* nind până la urma imanenta pura a faptului narat. La fel Du tern privi acumulările groteşti, listele melancolice de obiect disparate, ornamentaţia nefuncţională a zonei *bizantine* cărţii, la care avem acces prin figura dramaturgului Havaet „Piesa" lui, O *feerie bizantină,* urma sa se identifice, bor-gesian, chiar lu*mii* Bizanţuiui şi, mai mult, ca în gravurile iluzioniste ale lui Escher, avea să se multiplice pe sine prin dedublari şi falduri narative ingenioase:

„Enorm de multe personaje. Aproape fiecare persona; în dublet caracterologic bizantin; aşa ca, pentru fiecare rol era nevoie de câte doi actori (uneori chiar trei) îmbrăcaţi şi machiaţi la fel, pentru a face intriga şi deznodamintul mai drăceşti şi mai imprevizibile. Costume de epoca scânteietoare şi foarte încărcate, de negăsit în recuzita de depozit a teatrelor [...] scene suprapuse, ni se secrete, încăperi care se scufunda şi se înalta [...]. În piesa intrau şi ieşeau armate. Luau parte la acţiune fluviile şi marea. Bosforul însuşi, în înţelesul lui bizantin de Co*rn* d*e a*u*rm c*are se varsau bogăţiile pământului, apărea în scena şi acostau la ţărmurile lui corăbiile lumii din imperiile vremii, prietene sau barbare [...] Nemaivorbind de decoruri: exterioare şi interioare de palate imperiale bizantine de un lux şi un fast orbitor, înecate în străluciri de aur, argint şi purpura, grădini suspendate prin care treceau, coborând şi urcând, cortegiile împărăteselor care mergea spre Magnaurul cu bai de marmora colorate fantastic în florale şi animaliere". 20

Imodernismul lui Stefan Banulescu

Stefan Banulescu, op. cit., pp. 244 – 245.

Atâta cât *e*... x un epifenomen al *manierismului* sau ip din u-n *l t* „este, 1° ce, a merge cu mult mai departe înseamnă a lorta fundan1611 n Spiritul acestei lucrări. Tot cam aşa stau nota, e (: ea [George Balaita, care surprindea, în 1975, lu-lucrurile? * roman masiv şi complex ce avea să rămână mea kierarravoume} e de referinţa ale prozei de după război. unul dmuna dintre primele încercări de Lu*rried*. j-ocieu} de ansamblu, s-a observat.

Roma TOvce care în *Ulysses* şi în *Finnegan's Wake petă* proza IUJ / i «/

nstruise o sinteza aproape scolastica a înntei umane, va-Cutiin aspectul ei diurn şi, respectiv, nocturn, cu toată co-horta de simetrii, conotaţii simbolice şi consecinţe de tehnica artistica atrasa după sine. Omul, pare a spune şi Balaita, este o fiinţa bipolara, reprezentând, în mic, dublul aspect al universului: partea luminoasa, fericita, inocent-senzuala (*apolinica*, ar spune Nietzsche) sta sub semnul solstitiului de iarna şi al spaţiului domestic, pe când cea tulbure, satanica, grotesca şi morbida – *dionisiaca* – se concentrează la solstitiul de vara, când eroul se aria în afafa casei", la slujba". Schema străbate toate palierele exisentei, de la metafizic la cotidian, ca şi tot spectrul atitudinilor narative, de la sublim la grotesc. Indiscutabil, aceasta schizoidie a personajului şi a lumii sale ţine de lumea romanului modernist, care este prin excelenta un tip de proza mu*lti-layer,* în care mitul şi categoria abstracta secondează strâns suprafaţa naraţiunii.» Dibacia" prozatorului consta aici din a camufla cât se poate de mult nivelurile de profunzime sub o bogata şi complexa tesatura epica, aşa încât coborârea în subteran să rămână tree" doar cititorului ini-iat care cunoaşte locurile de tOr" re, ar> cum se întâmpla în cazul multora dintre scriilui Qromani n.an" '70) modernismul structural al prozei mo re. laita deviază permanent de la rigiditatea de-acesteiaa 1N? îl către altceva, care este într-un fel opusul JNicolae Manolescu a observat, pe bună dreptate.

carnavalescul21 Lumii în două zile, ca şi al altor rom vremii. Ca şi în cazul lui Breban, personajele lumii lui R-i par a nu mai avea personalitate şi coerenta proprie. LI demarcaţie dintre ele dispare, şi totul se confunda într-o ma narativa, un continuum narator-personaje careseam mai mult cu vechile spectacole populare (teatrul de ma nete, videimurile, scrierile goliardice) decât cu romanul dern. Ca în romanele lui Thomas Pynchon, scenele de in halucinante şi caleidoscopice, disipează orice încercare d coerenta a eroului. Cum s-a mai observat", categoria" est tica aflata în centrul lumii lui Balaita este cea a» caraghiosu lui", varianta speciala a grotescului care trimite la atrnosfera de bilci, la kitsch şi la un anume râs răutacios, popular (

21 Citind pe larg din Bahtin („De fapt, colectivităţile carnavalesti sunt extrase de râsul popular din viaţa «adevărata», «serioasa», «corecta» Nimic series nu poate fi opus râsului. Râsul este «singurul personal pozitiv»"), Nicolae Manolescu crede ca el", pe de-o parte, explica admirabil natura dubla, eroi-cornica (mitul şi parodia, seriosul şi farsa), care caracterizează corinticul, în general, iar pe de aha defineşte un anume rip de jovialitate existent! în Lume*a în* două *zil*e *[...]* care înrudeste viziunea romancierului roman cu aceea a lui Gogol (şi, prin el, cu a lui Rabelais şi Sterne), bine cunoscuta, de altfel, lui George Balaita, care se referade câteva ori în romanul sau la Sufl*ete moarte şi* alte scrieri gogoliene" (Area *lui Noe*, *vo*l. III, p. 183). Cititorul studiului de fata a putut deji observa, de altfel, o anume congruenta între categoria romanesca a co-rint*icului,* aşa cum e teoretizata aceasta în eseul Area *lui Noe*, *şi* ceeac eu nume*sc pos*t*modernism. Fa*ra-ndoiala ca exist! un punct comunint cele două taxonomii (caracterul antimimetic, renunţarea la convenţi realist! şi la verosimilitate, ca şi masivul apel, în diverse forme, la imaginar) şi ca numeroase scrieri din perioada interbelica şi mai ales de o\ război „se potrivesc" în ambele categorii. Corinticul e însă, în pni rând, o categorie pur romanesca, iar în al doilea rând este, cred eu, p> accentual orientat către categoria grotescului, a farsei, a absurdului poată avea cuprindere teoretica. Postmodernismul, de fapt, înglot *corin*ticul Manolescian ca o subspecie

important! (cea a rorru „poetic”), dar trece mult dincolo de aceasta, către metaficţiune, par ratura, kitsch, textualizare etc., extinzindu-se, prin dizolvarea gran şi către celelalte genuri literare.

prin descrierea celor două sărbători polare, l Balaita descrie două *carnavaluri*, adică *cele* e

Jri/trădări ale sacrului prin parodierea acestuia jundan. Procedeul este pronunţat postmodern, modernista subsidiara, în loc să intre în conafata aluvionara şi randomizata, o potenţează.

„Evidenta. Invers stăteau lucrurile în *Bunavestire*.

rafata e mai curând modernista, pentru ca miezul dovedească postmodern. Cele două cărţi sunt, ascuns să sc*ul*

t sinteze reuşite între cele două curente, aparent atât strai ne unul altuia. Ele arata, din partea autorilor, o so-a aşezare în teoria şi practica prozei epocii lor, dar şi presimţirea unor formule înnoitoare.

Deplasarea radicala către o poetica postmoderna se petrece însă, ca şi în cazul poeziei, în subterana literara a anijor ’5Q—80. În timp ce, cu câteva excepţii deja discutate, la suprafaţa, în lumina succesului de public şi de critica, romanele obsedantului deceniu se lăţeau nelimitat, acaparând întreaga scena şi întreaga admiraţie/disponibile, ciudate şi delicate flori de mina cristalizau în Obscuritate. Dintre multele formule narative neconvenţioriale care au fost încercate, sporadic, în perioada despre care/vorbim – ajunge să amândoar bizarele scrieri ale lui Monciu-Sudiński, Ion lovani Mircea Ciobanu –, voi discuta una singură, desigur mai coerenta ca poetica de grup şi cea mai productiva t; de fapt, prima „scoala” prozastica românească de bu*rdtorul şi* singura până la mişcarea prozei optzeii este, de altfel, îndatorată artistic. S-a scris foarte

Itimul timp despre „Scoala de la Târgovişte”, ai

rezentanţi, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, areanu şi Tudor Topa (uneori e amintit printre

? i prozatorul Al. George), sunt în prezent printre

tati scriitori contemporani la bursa valorilor, dat la vre genera-ilor mai tinere De? şi nu au benefipr ma pe departe de

publicitatea prozatorilor

POSTMODERNISMUL ROMANESC

postmoderni din anii ’50 – 70 (Borges, Calvino, Barthelme Coover etc.) şi deşi au ignorat cu desăvârşire însuşi con! ceptul de postmodernism, ei sunt fără îndoiala echivalentul romanesc, genuin, al ficţionarilor amintiţi. Ca şi aceştia, ei au urmat linia manierista, ultraestetizata a tardo-modernismului european până când au depăşit limitele verosimilităţii şi gravitatea experimentului, ca să ancoreze în spaţiul imanent al ficţionalităţii pure. Şi dacă putem recunoaşte în „stilistula Vladimir Nabokov un părinte al postmodernilor americani – el însuşi, poate, cel mai mare dintre ei –, probabil ca şi prozatorii târgovişteni au avut un asemenea protorno-del între marii autori romani din generaţia care le-a precedat. Toţi au fost studenţii lui G. Calinescu, pentru care au avut o enorma veneraţie, mărturisita în cartea de debut a lui Costache Olareanu, Uc*enic* l*a* c*lasici,* ca şi în multe alte scrieri. l-ar Calinescu, în ciuda masivităţii şi autorităţii scrierilor lui, care i-au adus înşelătoarea reputaţie de „clasic”, a fost, de fapt, în esenţa acţiunii sale artistice, un mani*erist, un* livresc, un stilist pentru care volutele discursului şi para-doxurile sclipitoare au fost întotdeauna mai importante decât adevărul judecaţilor critice. Isto*ria literaturii romane... es*te o opera subiectiva, un „roman”, cum s-a spus, dar nu unul realist, ci unul manierist şi baroc, în care veridicitatea – şi, uneori, însăşi verosimilitatea – afirmaţiilor e de multe ori secundara fata de detaliile „interesante”, senzaţionale”, expresive artistic. Cât despre romanele sale, am văzut ca Enigma O*tiliei a fost* întotdeauna citit greşit ca un roman balzacian, când, în realitate, el este un metaroman, o butaforie care mimează balzacianismul, scotindu-i, grotesc, în evidenta, poncifele şi automatismele. Reconstrucţia balza-cianismului este aici la fel de ludica şi artificioasa ca şi remodelarea Evului Mediu în Numele t*randafirului. Nu alt*a este maniera celorlalte romane ale lui Calinescu, BiettU *Ioanide sau Scr*inul *negru. Şi ele* au fost citite ca scrieri realiste, chiar satirice, şi considerate mai curând nereu POSTMODERNISMUL SUBTERAN

pentru ca, evident, ele nu respectau canoanele rea-artistl

jsjeverosimile, caricaturale, contorsionate, perlismu aceste romane sunt, de fapt, fiinţe de hârtie.

SH>. Omtrriii \e* în impic1-/ = ci I *a A f-ctt-i în* n I – i în scena

jsjeverosimile, caricaturale, contorsionate, pern aceste romane sunt, de fapt, fiinţe de hârtie, ne care autorul le mânuieşte şi le destrama la *y/*

— Deschisă. Importanta, mai presus de orice, este maviziunea personala, aşa cum Pontormo sau El Greco 16 ificau anatomia pe altarul stilului. Manierismul cali-cian mi se pare, prin urmare, una dintre sursele princile (şi neaşteptate) ale târgoviştenilor şi, prin extensie, ale postmodernismului prozastic romanesc.

Târgoviştenii se întâlniseră şi formaseră un grup literar încă cu câţiva ani înainte să audieze primele cursuri calinesciene. Dând credit numai atât cât trebuie jucăuşului tabel cronologic cu care se deschide *Toxicologia22*, ultimul volum din tetralogia lui M.H. Simionescu, aflam ca primele lor începuturi literare datează din timpul războiului, când se afla reuniţi la liceul „Ienachita Vacarescu" din Târgovişte. În 1942 M.H. Simionescu îl imilneste pe Radu Petrescu („Malherbe sosise" 23!), împreuncu care formează nucleul grupului, care în anii următor/1 va organiza şedinţe de ce-naclu şi va edita reviste în maziuscris. În 1944 cei doi, la care se adauga Costache Olareanu, încheie o înţelegere „echiva-lind cu un jurământ": cei trei nu vor publica nimic până la vârsta de patruzeci de ani. Ea a fost, de voie sau de nevoie", pe deplin respectata" 24. Primele schiţe ale viitoarelor scrieri ale lui M.H. Simionescu datează din perioada 1945 – 1948, multe dintre scrierile târgoviştenilor fiind aduse la forma lor nnala în deceniul următor. Nu am insistat întâmplător supra cronologiei acestui grup. Este esenţial să înţelegem mportanta literaturii subterane în perioada comunista.

? i nepublicata până prin 1970 şi rămasa accesibila numai

Mircea Horia Simionescu, *Toxicologia sau Dincolo de bine şi din*

ÎI™U Editura Cartea Românească, Bucure? ti, 1983, pp. 5 – 11. *Ibid*., p. 10

— *Ibid*.

unui mic grup de prieteni, literatura târgovişteana i vârâtă proza românească din anii ’50 şi ’60, incorrmca modernitate, complexitate, curaj estetic şi valo scrierile care au părut să defineasca epoca şi care n & Cl1 acum nişte plante vitregite de intemperii. Adevăraţii *r* moderni *smtpostmodernii*: ei, şi nu nuveliştii cu pers „sucite”, sunt continuatorii firului logic al prozei roman? ai lui Blecher, Fântâneru sau Mateiu Caragiale. Deceniu Pi şaselea nu este un vid literar (în care ar *străluci Mororn t „*Cr*onica defamilie ş*i Gr*oapa...*), ci epoca unei efervescem subterane care produce în scurt timp scrieri ca Ma*tei Iliesru s*au In*geniosul bi*ne te*mperat.*

Nicăieri, poate, autoreferenţialitatea literaturii nu este mai limpede decât în scrierile târgoviştenilor, care par a ignora cu desăvârşire lumea reala, semnificativa pentru ei cel mult ca epifenomen cultural. Literatura e, pentru ei, tărâmul virtual în care totul e posibil, un joc imanent, cu toate piesele date pentru totdeauna, asemenea sahului, şi în care ceea ce contează este arta combinatorie. Li s-a reproşat întotdeauna gratuitatea, artificiul”, livrescul”, şi într-adevăr arta lor, predominant textuala, are ceva din tehnica laborioasa a impaturirii foii de hârtie în or*igami-ul ja*ponez. Ei aproape că nici nu au produs opere propriu-zise, ci un continuum textual, din care, pentru necesitaţi editoriale, au decupat uneori zone mai coerente pe care le-au numit „romane”, nuvele” etc. Un jurnal perpetuu, înşelător în însăşi denumirea sa (căci jurnalul modern trimite mai ales la ideea de autenticitate, de „trăire adevărata”, anticalofila, pe când jurnalele publicate de toţi târgoviştenii sunt, dimpotrivă, aproape în întregime ultracalofile, artificioase, orientate irezistibi către o culturosfera din care ies rareori), desfoliază uneori pagini ficţionale, bruioane şi concepte textuale. Genurile. speciile tradiţionale sunt fie abandonate fatis, fie hibridizate-parodiate, subminate, aşa încât până la urma comedia literturii se poate desfăşura luxuriant, fără oprelişti, asemen

eeorice ale unui carnaval creol. Aproape textele lor are un

hyperlink ce trimite fiecare cuvii «jintr-o scriere clasica, la o scenă, o şi-„vers fie la un alt pasaj din scrierea căreia îi tuatie sau „V *fan*-Iherara, translucida şi evanescenta, **, ajunse să aibă o complexitate multietajata: U” t nervos ultrasofisticat.

7 *hine temperat*, tetralogia lui Mircea Hona *este*, poate”, catedrala «cetăţii de hârtie a tir-i Contemporanii au luat-o drept scriere satirica oristica, trecând uşor pe lângă enorma punere în cutie a întregului câmp literar pe care se construieşte – ast a ei i Mimetismul, proteismul formal extrem, dexritatea de vi*rtuoso a* prozatorului sunt prezente de la un at ja aiwi al Celor patru volume, ce alcătuiesc un corpus e, la o adică, ar putea substitui *toată l*iteratura. Aspiraţia enciclopedica, borgesiana, chiar dacă permanent autoironica, se vadeste din chiar princij) iile de organizare a tetralogiei – şi mai cu seamă a primelor două volume, superioare celorlalte. Modelele devin aici dicţionarul, respectiv bibliografia, adică forme taxonomice marginale, condensate, care îmbina fragmentarismul cu holisticul viziunii „în ochi de insecta”. Ambele devin, în mâna lui M.H. Simionescu, unelte virtuale, autosemnificante. Bibl*iografia generala25 cup*rinde fise de lectura construite corect, după normele bibliologice. Un cititor genuin, din afara sistemului literar, i-ar putea corda chiar oarecare credit, pomenindu-se astfel în posesia adevărate biblioteci fictive, mai cu seamă că unii autori iele titluri i-ar suna cunoscute. Cele mai multe fise sunt: °mentarii (mergând de la câte o simplă fraza sau de la până la ficţiuni extinse) ale unor scrieri inexistente macin irezistibile ale numelor şi titlurilor ultrastiute.

*>na Simionescu, *Bibliografia generală*, Editura Nemira.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Absurdul, umorul negru, satira acida au fost imediat cate, şi într-adevăr ele construiesc învelişul urrrm/11 acestei scrieri. Deconspirarea feroce a clişeelor lin-v1 narative etc. se serveşte de procedeul clasic al ciocnir” *t* – tate a doua sintagme din registre diferite (unul înalt °rdemic, şi altul vulgar), posibila datorită unor cuvinte basculează între registre, ca şi pe nesfârşite jocuri de cuv Titlurile sunt, de cele mai multe ori, pur urmuziene şi HC savoarea

imediată a textelor: „Determinarea gradului de ah” tracţionism la sugari”)... Regularizarea fecioarelor minas/ resti”). Jupuirea de viu în relaţiile dintre puterea otorna „şi satul Tartasesti (jud. Covurlui) ”)... Excitaţia şi inhibiţial tancurile de asalt” etc. Dincolo de acest ambalaj grotesc. mesajul cărţii este, la un nivel mai adânc (nu însă şi cel din urma), o reflecţie concentrată în privinţa literaturii, a legiturilor ei cu realitatea şi a semnificaţiei sale. Referenţialitatea fireasca a scrierii literare face o dubla bucla în *Bibliogmfa generală*: mai întâi, referentul îl constitute nu realitatea, ci universul cultural şi scriptural – ca şi pentru Borges, pentru autorul roman universul s-ar mai putea numi şi biblioteca –, iar în al doilea rând referenţialitatea fata de acest univers secund este şi ea torsionata, nereliabila. Modernistul visa, într-adevăr, o literatura ca „joc secund”, desprins din contingentul rutinei cotidiene. Văzut ca „dezincintare”, ca „demitizare a demitizării”, postmodernismul parazitează, ca un joc tert, pe însuşi acest joc secund, răsucindu-l în sine şi redându-i o (iluzorie) aparenta de realitate prima. A» incit însuşi Pl*umb,* volumul lui Bacovia, poate deveni o carte fictiva:

„GEORGE BACOVIA: «Plumb» – Apăruta în *BiblioW pentru metalurgişti*, cartea lui Bacovia atrage atenţia asupra acest* element pe nedrept dispreţuit. Se trece în revista larga utilitaf metalului, din care se pot face margini de linii ferate, clavire, cm, curi pentru fanfare militare, aparate cinematografice, deco teatrale şi chiar sicrie. Informaţii interesante despre intoxicapa

POSTMODERNISMUL SUBTERAN 345

(simptome şi procese). Scrisa concis, msotind

u la mune-11 V r depa-Sesc niciodată jumătate de pagma, f de u formuk e dde-Pspecia Hsti, ca şi de cei carom le plac

SS. rec Kopia metalurgica. (Editura «Lakustris».

ocw *geometricHS* al imaginarului postmodern.

Un fleconspirarea iluziei realităţii şi constructor/ekde lumi artificioase este fragmentul... Leipzig – n „atribuit unui Max Offenbach. Relaţia refe-Sr (realitate prima) vs. *art** (reflectare scriptu

— Urala arhitectonica etc.) se inversează în acest text veleazi

lumea întreaga ca opera de artă. Gestul traal de sorginte romantica – al contemplam privelor pitoreşti sau măreţe e subminat aici de micul, dar insistentul „demon meschin” al relativismului şi îndoielii.

Nicio valoare nu mai este ferma, solida, fondata pe un submteles concept al realului. Lumea este butaforie, interfaţa ironica între constructele spiritului şi imaginea referenţială. Ca în opera marilor pontifi ai irealităţii dintre războaie

(Bruno Schultz, Borges, Nabokov, M. Blecher, toţi îndatorati mai mult sau mai puţin lui Kafka), în textul lui M. H.

Simionescu lumea şi omul însuşi sunt creaţii la mâna a doua, însailari grăbite din materiale săracacioase, parodie grotesca a adevăratei creaţiuni. În acelaşi timp însă aceasta noua creaţie este, de fapt, *o nouă estetica*: metafizicul *tare*, semnificativ şi întemeietor e dizolvat în favoarea artefactului *slab*, derizoriu, dar în care mai putem încă, din când în când, crede:

„Privim de pe colina unde se înalta impunătorul Mo*nument a*l *xtrelor.* În zare, sub orizontul albastru-roşiatic, se întinde

Leipzig, cu splendidele, poeticele sale cupole. Domnul

a mine îmi şopteste la ureche, temător parca: «Îţi face

s-a că ai în fata însuşi Leipzigul. De fapt, totul e de carton.

„Del e reprodus turnul lui *Neue Rathaus*. Cărămida

POSTMODERNISMUL ROMANESC

bătuta de soare ai jura că e adevărată.» [...] Pentru ca îl cu oarecare neîncredere, interlocutorul cauta argumente e şi, spre surprinderea mea, le găsi repede: «Uite, de nilH – *u*-*v*”, «*, „*, i-*n*e—i™ rr «» „i”: „: – j:

Monument al popoarelor. Totul e improvizat din material” de decor. În primul rând colina pe care e aşezat.» Luând un de tarina de jos, ma invita să-l studiez: «Creta, ghips, ce mai e şi asta –, în orice caz nu e pământ. Priveşte iaroa creste pe aici: o reţea din material plastic şi celuloza.» ţi se urmăreşti ce perfect! asemănare între catedrala asta de carto catedralele noastre italiene...» Cercetam împreună construct Stâlpii care sprijină nava şi o despart în trei, longitudinal, nu şi nici măcar de carton: un simplu schelet de lemn, probabil sip sub care se

aude, la ciocănit, golul. Deasupra, întinsa bine ţipla vopsita cu tempera şi apoi puţin ceruita. Fagurele de case-toane al boltii, foarte inabil simulat. Pe un ecran sunt proiectate de jos, cu un aparat de diapozitive, toate îmbinările geometrice care înşală ochiul. [...] O dureroasa surpriza ne aştepta la *Hauptbahnhoff*, celebra gara a oraşului. Confecţionată în intregime din hârtie gofrata, aplicata pe un suport din placaj!... De fapt, în tot oraşul n-a fost semnalat niciodată picior de arhitect, tot ce se vede este rezultatul muncii unui scenograf din Silezia, însoţit de o echipa de italieni. [...]

Am părăsit în aceeaşi seară Leipzigul. În zona Elbei, către Meissen, am admiral din fuga autobuzului maretul fluviu.

— E o imitaţie reuşita – îmi şopti tovarăşul de călătorie. Totul e pictat pe o fâşie lunga de pânza, unul dintre cele mai mari decoruri din lume”. 27

Lumea ca studio de filmare sau ca scenografie, cu kitsch-ul şi derizoriul aferente, cu oameni de hârtie, aplatizaţi şi stereotipi – iată un *locus* pe care postmodernismul îl moşteneşte de la sau îl are în comun cu existenţialismul, suprarealismul sau pictura „metafizica” italiana. Îl deosebeşte de acestea locuirea confortabilă a iluziei, libertatea, ingeniul şi umorul cu care faptele sunt construite/deconstruite cu un singuf gest ce se pune mereu pe sine între ghilimele, autocitindu-s

27 *Ibid*., pp. 84-J

— Se28 – Postmodernul nu este fiinţa în con

— Şi autoiront „antui (prilej de angoasa adânca, fără speranţa a absurdului), ci *compromisul* fiinţei cu da lui Mobius care le cuprinde pe cele două neantul, banseparare. De aici aspectul eva-pjrri ale ei, fractalic, de nor în formare şi deformare a scriiturii postmoderne. Nu întâmplător dis-feredintei în realitatea imaginii artistice s-a petrecut Itic nu numai în literatura, dar şi în cinematografia 111 nta prin întoarcerea camerelor de filmare către fasele, către platoul încărcat cu fragmente de decoruri şi oeie audio-video, cum se întâmpla, printre altele.

CU ieiiuu'iv b i rr* *CC* * *r** *J* J

În *Noaptea americană* a lui Truitaut, în *la nave* va da Fellini sau în finalul lui *De ce trag clopotele*, *Mitica*? al lui Lucian Pintilie.

Acelaşi joc borgesian cu conveninle literare, pax>diate însă cu o verva satirica niciodată ace. esibila autorului *Cărţii de nisip*, duce la inventarea „Istoriei literaturii pertineze" în viziunea unui critic imaginar pentru care „toţi scriitorii sunt ipocriţi, arţăgoşi, cinici, masochisti, zgârciţi, bârfitori, peltici, strâmbi la vedere şi şchiopi la scris, beţivi, copilărosi în afaceri, plapinzi în războaie, stupizi în societate, rigizi în pat, afemeiaţi la serbări şcolare, cruzi, copţi, chiori la cinemascop, solemni la chef, vorbăreti la înmormântări, gurmanzi la aeroport, stângaci la popice" 29 etc., care-i sancţionează cu ani grei de închisoare pentru nesupunere la autoritatea critica şi le da note nu prea flatante: „Lasa însă mulţi repetenţi şi

Imii generale, postmodernismul are aspectul unei afirmaţii tte, contradictorii şi autosubminatoare. El seamănă cu gestul de re ghilimele o afirmaţie în timp ce o faci. Efectul urmărit este

* modulă U inla Sau „a Sublink *?! de a discredita sau «a discredita», „e, prin urmare, «conştient şi ironic» sau chiar «ironic».: tiva a postmodernismului consta în acest gest de: ematica şi jucăuşa sau de duplicitate". Linda Hutcheon, *odermsmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 5. imionescu, *Bibliografia generală*, p. 164.

corigenţi. *Flautul* lui Brasson – nota 2, comedia *când rândunelele cerului*... de A. Arnim – nota 3, *Luceafărul* de M. Eminescu – nota 4. *Paradisulpierdut* de Milton – nota 3". 30 Este inventata, de asemenea, o opera necunoscuta a lui Ariosto, cu tot anturajul de comentarii aferent: „opera de maturitate a lui Ariosto, Lu*cynda* *şi* *pădurea,* «cea mai desăvârşita plăsmuire a geniului omenesc» (Guicciardini), «stranie, strălucita, ingenioasa şi docta scriere italiana» (Aretino), cartea pentru care Folengo îl numea pe mai vârstnicul sau contemporan «ilustru doctor şi academician al suferinţei universale». Marcel Roy spunea: «Lu*cynda* *ş*i *pădurea* *e*ste un poem grandios, omenirea va uita într-o zi Or*lando furioso,* simplu crochiu, şi va recunoaşte geniul acestei opere

înzestrate cu toate calităţile în stare să învingă secolele.»” 31 Circumstanţele biografice ale scrierii acestei opere o condamna însă la un statut virtual, specific scrierilor postmoderne. Istoria însăşi, idee pur borgesiana, este, de altfel, o ficţiune artistica: „aproape toate evenimentele istorice despre care vorbesc cărţile au fost pur şi simplu create de imaginaţia unui singur scriitor anonim, care-a trăit în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi, tulburat de ideea ca omenirea nu are un trecut glories care să-i inspire fapte măreţe, a întocmit o astfel de epopee în stenograme” 32. Iată cum regimul ficţional „transparentizează” nu numai evenimentele spaţiale, ca în „Leipzigul de carton”, ci şi pe cele temporale. Nimic nu este „real”, dar nici complet imaginar: lumi posibile, indeterminate, hibrizi între obiectivismul şi subiectivismul absolute generează/ce/zng-ul, melancolia postmoderna.

Indecidabilul acestui gen de literatura nu neutralizează însă ferocitatea satirei, care atinge proporţii swiftiene în antiutopia „Călătorie în Baterya”, probabil cel mai violent

™ *Ibid*., *p*. 166.31 *Ibid*., p. 268. * *Ibid*., *p*. 133.

atac în ai la adresa regimului comunist din România publicat până decembrie 1989, dovada ca libertatea interioară a artistui postmodern nu se reduce la umflarea unor strălucitoare, oane de săpun, ci este şi o arma ideologica antitotalitara. Voiajul prin Baterya”, ca şi aerul subversiv general, prezent „aproape în fiecare pagina a *Bibliografiei*, este de fapt cel mai bun argument împotriva opiniei ca postmodernii sunt „facatori de cuvinte”, manieristi”, alexandrini” închişi într-un turn de fildeş, incapabili de trăire şi autenticitate. Este construită în textul amintit o lume pe dos, o utopie neagra a de-zastrului economic şi moral care ar putea servi oricând ca portret-robot al comunismului. Invitaţi la Ministerul Ştirilor îndoielnice, turiştilor ce vizitează Baterya li se prezintă un bilanţ:

„Am ţinut să vă prezint personal realizările noastre, îşi începu el discursul. Avem un principal săracslava Domnului, oamenii sunt leneşi, duşmănoşi, în schimb foarte murdari. Baterya, capitala principatului,

pe care o veţi cun-aste în zilele următoare mai de aproape, are 20.000 de locuitori: /5 % sunt tătari, 3% francezi, 2% spanioli, 8% brazilieni, 3%coliimbieni, 2% eschimosi… […] Convieţuirea lor ajunge adesea la conflicte armate, la masacre. Iată cum se explica scăderea populaţiei de la 300.000, cât era în 1912, la cifra de astăzi. Desigur, într-o bună măsura, la aceasta dinamica au contribuit şi bolile, numeroase. […] După cum se poate observa, principauil nostru este alcătuit în proporţie de două treimi din terenuri mlăştinoase şi din câţiva munţi. Mlaştinile sunt neproductive, în schimb munţii se caracterizează printr-o vie activitate vulcanica. […] Tara noastră bate recordul cazurilor de holera, de buba-verde şi de sminteala. Prin vaccinări periodice, am reuşit să Kroducem pe o scară larga şi icterul virotic, fapt ce a făcut orga-itia mondială de sănătate să ne citeze de două ori în buletinele saleanuale. […]

Austria noastră este concentrată în două mari oraşe. La ” a, în munţi, se construiesc poduri rulante. Aceste poduri târzie niciodată să se înţepeneasca la prima manevra. La cea ioua se prăbuşesc definitiv. […] Dar lucrurile nu s-au oprit

POSTMODERNISMUL ROMANESC

aici. A început curând lupta pentru reducerea dimensiun-l

„*

ari”.

duri de 10 – 15 kilograme, extrem de fragile. Exista chiar un° de pod super care să-şi reducă partea metalica la o şipca 1 fel vom atinge normele de fructe ale japonezilor.

În cel de-al doilea oraş, aici, în Baterya, avem o mare *uz* capace. O veţi vizita; despre ea nu vreau să vă spun decât export! în 20 de tari capace de diferite mărimi şi profile] uzina care a primit reclamaţii din peste 40 de ţări.

Agricultura. Plantam pomi fructiferi şi cultivam porumb P dueña întregii ţări se ridica în acest an la 8 kilograme de care 10 kilograme de mere şi câteva pere de Bergamo. Porumb scoate două banite pe an în fermele marilor latifundiari. Fermierii în mărunţi completează golurile din hambare cu încă trei banite Cum populaţia

practica abstinenta alimentara, exportam în Argentina întreaga cantitate. Cumpăram, în schimb, fluturi pentru insectare – ocupaţie a unei alte părţi a populaţiei. […]

Astăzi tara este principal de gradul I, cu drept de împrumuturi de la Banca Angliei. După ce a făcut o pauză de trei săptămâni, principele actual, Batty Actualul, şi-a reluat activitatea. N-are decât două clase primare. Principesa a fost actriţa de varieteu. Toţi membrii familiei princiare sunt analfabeti. Strămoşii au purtat războaie. Câte două în fiecare iarna, câte patru în timpul verii. Au câştigat două războaie, 80 le-au pierdut. Bugetul ţării e deficitar. Se facin prezent multe călătorii în străinătate, foarte costisitoare. Locuitorii ţării vizitează în special Lima şi Bogotá, ca să cerceteze intru dl cutremurele de pământ de acolo sunt mai interesante decât ale lor”. 3:

Între fisele bibliografice nu lipseşte cea despre M.] Simionescu însuşi, prezent cu o scriere din tinereţe la care face aluzii şi în alte părţi, *Tratat despre femeia ideala siltt mile anexe*, ca şi o „admirabila introducere la opera unu scriitor atât de paradoxal”, atribuita lui Nicolai Colentifl Autorul pa*radoxal,* George Heraclide, are o manieră artist frapant de asemănătoare celei din Bi*bliografia generald,* ** incit exegeza devine o autoreferinţa lucida şi o artă poetu

33 *Ibid*., pp. 209 – 212.

spune Colentina, ca puţini erau prietenii care

Interesant *e*. mora li se părea că e prea imaginativ, prea îl inte f „[reile sale, în timp ce materia aşezată în pagina suliber în Pla A ni rea mare observane minaliera. Altora scrisul *tetez*, & „P1 rje prolix, când de buna seama el este smcopat, li se ini? a rf °ple mea de fantastic şi vulgar cotidian, de ironie de acid şi Hrism apărea unora o slăbiciune baroca.

6 nta plicticoasa în desfăşurare. Proza lui este însă n 6 Se va vedea. Constructive sale nu sunt altceva decât aolumelor din creaţia unui pictor realist. (Colentina menului *realist* înţelesuri filosofice foarte cuprinza-Tpara excepţie ele sunt tendenţioase. Cu puţina atenţie, fraza descoperă corespondente ale lumii contingente eu te

vechi, livresti, într-o relaţie de 2 la O. Privita ca simplu hat [...], opera poate apărea ca o curgere onirica, indiferenta calitti Dar investigaţi cu grija proza lui şi vă veţi convinge câte fotografii au putut să se strecoare în paginile sale şi veţi vedea

— Urn observaţia critica se rastoarnă de câteva ori-intr-o fraza. [...]

Unele elemente amintesc, ce e drept, de Rabelais, Swift, Kafka şi

Mark Twain, dar autorul se apropie mai degrabă de Neculce.

Dimitrie Cantemir (autorul unei strilucite *Istorii bieroglife*).

Budai-Deleanu, Caragiale, Odobescu, Urmuz, G. Calinescu". 34

Cum se vede, o bună parte dintre autorii numiţi se inca-drează în schiţa mea de istorie literara alternativa, care combina antiliteratura, parodia, paralogismul, maniera, excesul ornamental şi taxonomic pentru a construi un *tractus* plauzibil al noii literaturi postmoderne.

Un roman „în negativ" este Fic*ţiune şi* in*fanterie35 d*e stache Olareanu, în care autoreferenţialitatea cu toate xmtele ei estetice este etalata aproape didactic, în orice i imediat şi mai sistematic decât oriunde în proza roa actuală. Un scriitor pierde un roman în manuscris

? i, disperat, încearcă să-l reconstituie. Lucrul se dovedeşte

Bucu

*H – Pl*82 – 83. Costache Ola re? ti, 1998.

ţiune şi infanterie, Editura Cartea Românească.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Imposibil, nu atât datorită carentelor de memorie alrului, cât faptului că, dacă iniţial romanul fusese scris reconstituirea sa este prilej de meditaţie estetica. Med asupra fiecărui compartiment prozastic (personajul nea, descrierea, frazarea etc.) dezvăluie, ca şi la a* *11 Simionescu, trucurile, clişeele, reţetele, esafodajul de f I prezumţii pe care este construită proza clasica realist" n? fapt, autorul îşi da seama treptat ca nu reconstituire însăşi *scrierea* unui astfel de roman este, astăzi, imposik *Ficţiune şi infanterie* devine, astfel, romanul imposibiliti de a (mai) scrie roman. Demantelarea prozei clasice se va fi în întregime din interiorul spaţiului ficţional, aşa încât la pasul apare

o inflorescenta de efecte paradoxale ce tin d «metaficţiune: romanul pierdut şi antiromanul ce se construieşte pe ruinele lui se afla într-un dialog imposibil, asemenea mâinilor lui Escher care se desenează una pe cealaltă. Personaje fictive din romanul pierdut apar în „realitatea” romanului actual, precum în exemplul din Cr*eanga d*e *a*ur, despre care am vorbit deja, uimindu-l pe narator:

„— N-am avut un ton prea potrivit. Şi am vorbit şi prea «ca la carte». Cred că ma înţelegeţi. De când am pierdut manuscrisul sunt foarte nervos.

— Da, într-adevăr, trei sute de pagini! Vă înţeleg. Dar apropo de istorie. Tocmai vorbeam zilele trecute cu un fost coleg, Jean Lalescu…

— Personajul meu!

— A, nu, avocatul Lalescu.

— Cum, exista un…

— Cândva am fost coleg cu el la baroul din Ilfov. […] – Incredibil!”

Coincidence de acest tip se organizează treptat şi pn consistent!, până când romancierul este pur şi simpW sorbit în lumea ficţionala, devenind el însuşi persona)

36 *Ibid*., p. 22.

tionale ale primului roman. Metaromanul ecorurile.com, urmă în antiutopie, descriind un fel de inl literaţilor, condamnaţi pentru fraude estetice. *la* 3

te, fern] 3 bunda m şi? e de personaje, proiecte de scene, i versiuni contradictorii ale aceloraşi capi – *de-memoires*, fragmente care reconstituie druroman niciodată realizat. Ca pretutindeni în 1 tate opera finita este abandonată în favoarea n°/ „ina la ea, singurul considerat semnificativ. r /se aglomerează în maniera lui Simionescu (prezent i în roman sub înfăţişarea răutaciosului scriitor „deescu, dezvăluit în cele din urmă ca „adevăratul autor” irtii de-fata). Ca în Dic*ţionarul* o*nomastic,* apar şi aici etc virtuale, dezvoltate din nucleul semantic şi sonor Tunor nume. Ele nu descriu nimic, ci co*nstruiesc* fiinţe de cuvinte şi hârtie, imposibile în realitate:

„Şi-o aminteşte pe Florence, de-o frumuseţe compacta, cu genunchi frumoşi, cu mâini frumoase, cu smi frumoşi, cu par frumos, cu mers frumos, cu ochi frumoşi, dar lăsând pe pământ o umbră de stegozaur. Te-ar putea nimici în orice clipa, strângerea ei în braţe e o înşelăciune, sărutul ei, mortal.

Sau Clementina, cu o respiraţie de harpie nesatula, mâncându-ţi aerul din jur, bindu-ţi apa, moleşindu-ţi mişcările. De o astfel de femeie te îndrăgosteşti dimineaţa pentru ca spre seara să-ţi dai ima ca nu o mai iubeşti, bineînţeles, numai dacă eşti om raţional respinge haosul şi numai dacă, prin natura şi spiritul tău, faci iele un fel de eczema la tot ce este întuneric rece.

femeia abstracta, dulce înfiorata de lumina unei amiezi. aparent diafana, dar cât de ucigaşa! Cum era domnişoara i suava, care a reuşit, prin doar simpla ei trecere pe străzile le provnicie, să dea peste cap o garnizoana în pline \ laca pe doi căpitani să se dueleze, să-l ducă pe colonel livonului şi să producă la statul major cea mai mare şi simila încurcătura de planuri militare şi nemilitare. leala ar fi, îşi spuse Testiban, femeia-pistol, luci – CAP, femeia rece. Ea nu are copii decât atunci când are

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Interesul să-i aibă, este negospodina din naştere şi neîndemânatica precum o radasca” 37 etc.

Fiecare detaliu descris este artificial, bricolat, arcimboldesc şi complet neverosimil în ordinea referenţială, dar cu atât mai semnificativ estetic. Spaţiul imaginar în care evoluează ciudatele obiecte târgoviştene suporta orice torsiuni şi orice anamorfoze, cu condiţia exprimării lor în fraze perfecte:

„O construcţie a nasului la care au contribuit, în măsuri diferite, ingineri şi moralişti.

Primii au proiectat mai întâi o macheta din şindrila subţire ca un fel de fuselaj de planor, ca să poată simula pe ea toate funcţiile viitorului obiect, după care, din materiale durabile dar flexibile, au executat însuşi prototipul. […]

Iată însă că au venit şi moraliştii. Toată lumea ştie cât de

nepriceputi sunt ei în materie de construcţii. Cu aforisme şi clasificări mai greu poţi clădi ceva, darmite un nas. Dar pentru ca tot veniseră, s-au gândit şi şi-au zis ca obiectul este mult prea frumos pentru lumea noastră, ca perfecţiunea lui e ireala, neomeneasca şi atunci au adus lut şi au început a-l aşeza pe unde s-au priceput, apăsându-l cu degetele, bătându-l cu palmele". 38

Structurile logice ale romanului clasic, atât de reconfortante, dar şi atât de convenţional, precum compoziţia, construcţia, naraţiunea şi dramatizarea, consecventa personajului fata de propria sa psihologie se spulbera unele după altele, farimitindu-se de nenumărate dificultăţi teoretice. Descrierea devine imposibila după experienţa lui Proust:

„Privind cu atenţie lucrurile, luându-şi foarte în series meseru de anatomist al vieţii, devii materialist, şi încă unul vulgar, aproape fără să-ţi dai seama. Vrând să despici, să analizezi, să nu

37 *Ibid*., p. 60. *Ibid*., *p*. 71.

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

— Îi la suprafaţa lucrurilor (descried oricât de frumoase, dar

tri în ştrafunduri, în moleculele bucăţii de zahăr, ca şi în ele vreunui personaj, te încurci în scamele carpetei pe loarme cotoiul. [...] Cu cât descrii mai puţin, cu atât un are mai mari şanse de supravieţuire. Cu cât îl descrii mai

„Untit, cu atât îl transformi într-un monstru". 39

Sineurul sens al literaturii consta astăzi în afirmarea imoşibilităţii de a mai face literatura, pare să spună Costache Olareanu. Din sfarimarea structurilor prozei clasice rezulta normane haotice de moloz, pietricele expresive aglomerate în listele fără sfârşit dragi în egala măsura presi postmodernilor:

„Un catalog nesfârşit de denumiri, o taxonomie foarte elaborata. Un fel de carte de telefon a senzaţiilor. Un singur apel şi cea căutata zbârniie în ureche sau pe braţ...

...trecerea degetului pe tăietura proaspăt făcuta la un pepene verde, zgârietura cojii de pâine pe lijriba, mirosul maculatoarelor sau penarelor, atingerea vulpii imp-iate din laboratorul de naturale, frigul clopotelului de sunat în recreatii, gustul salivei într-un sărut, picăturile

de ceara pe mina, la înviere, înţepatura unei albine, stropii tusei profesorului de chimie, lovirea genunchiului într-o piatra de râu, pulberea fluturilor prinşi în palma, cascarea floarei «gura leului» între două degete, iureşul unui scrânciob, botul rece al unei pisici, clătinarea unui dinte în gură, pocnetul unei pietre pe acoperiş, pocniturile capselor de la o rochie, mirosul urechii iubitei, mirosul de tren, izbitura dinţilor într-un sărut, căderea pe fin, alunecarea săpunului din mina, frigerea cotului de soba de teracota, febra de 39 de grade, ungerea cu so«le *Carmol*, durerea de burta, ploaia pe un acoperiş de şindrila, zarele mâncate crude, gustul ţigărilor *Plugar*, zdrobirea degeU1 în uşa, zgomotul pe asfalt al tocurilor iubitei şi câte altele.

h, ce carte! O rupse în mii de bucăţi”. 40

39 *Ibid*., p. 115., p. 87.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Fragmentarismul, aglutinarea, mozaicarea unor ex vitati diverse, suspendarea verosimilităţii şi construi iluzii scripturale – funcţionând asemenea iluziilor opt trăsături care au părut să îndreptăţească, la vremea lo cluderea târgoviştenilor între stilişti, maniensti sau ljv ne îndreptăţesc cu adevărat astăzi să-i consideram *pOst derni*, în forma şi în substanţa, mutând noi, de data *act* accentele pe relativismul cultural, pe deconstrucţie şi în literatura.

— Prozatorul roman care a răsturnat, poate, cel mai pe fund raportul tradiţional dintre viaţa şi literatura, f acind H viaţa în întregime un epifenomen cultural, literar, chiar de-a dreptul *scriptural*, rămâne însă Radu Petrescu, al cărui *eroism cultural*, în care unu au văzut doar evazionism şi mandarinism, a fost, de fapt, una dintre cele mai nobile soluţii ale situaţiei scriitorului sub dictatura. Dacă Mircea Horia Simionescu şi-a jucat personajul şi în viaţa sociali, asumându-şi roluri şi măşti la fel de bizare ca şi literatura sa (reporter la *Scânteia*, şef de cabinet al lui Dumitru Popescu, director al Operei Romane şi apoi anahoret într-o obscura localitate de provincie), Radu Petrescu şi-a trăit, efectiv, viaţa în *text*, cowtextul rămânându-i, mereu, neverosimild indiferent. Virtuozitatea şi profunzimea manierei sale în rămân aproape inaccesibile în operele lui importance, di punctul de

vedere al studiului de fata: o analiza serioasai

L

completa a lor ar necesita volumul unei cărţi. Voi recol de aceea, cum am făcut-o şi până acum, un singur esanc radupetrescian, un text mai puţin cunoscut, publication lumul *Froze* din 1972. Textul se numeşte *Sinuciderea O Grădină Botanica* şi cuprinde *in nuce* poetica şi pane tehnica a scriitorului.

Subintitulat „roman", textul de nici douăzeci de pe (urmat de o nota editoriala şi de câteva fise) nu ar fi bogăţia narativa a unui roman „cu peripetii", dar i prinde în sine atât filoeenia – istoria încâlcita a specie

f neţionare, constituind până la urmă o uimi-s; prific Pe literara, în care urmuzianismul, onirismul, *lotfc-llfezprimum movens* al scrierii, joyceanismul41 textualismu formula îndrăzneata, autosuficienta, de se conjbinarit-icioasa şi rece. Deşi abunda în personaje, inu-nta rs e [. erje privelişti, textul este scufundat în*int*, ratura) singurul sau referent real. În deschiderea tregu" 1. aparent, pe un câmp de lupta de lamarginea „ea în haosul unei batalii din secolul trecut. În realitate unui sat's. În pl; na proza romantica, în care câteva arome măadhaliene completează atmosfera. Naratorul se furişează „te0. O casă, unde salvează o tinara făptura blonda, căreia, între două leşinuri ale fetei, i se destăinuie sententios:

Domnişoara, nu am nici douăzeci şi doi de ani, până acum o Iun" a am trăit liniştit, fără alte emoţii în afară de ale studiului; nu apreciez aventurile, şi oamenii străini ma intimidează; acasă ma speriam de şoareci, ma temeam de pisici, şi cărţile cu subiect sângeros nu le citeam; înţelegi cum se/face ca, în loc să mă bat cu duşmanii, călăresc spre mătuşa dumitale. Când, acum un ceas, am auzit pentru prima dată glasul tunurilor, când am văzut cazând în jurul meu oameni cu capetele sfarimate şi intestinele scoase, şi alţii dând navala peste mine să mă omoare, m-a cuprins o frică nebuna

— Episodul intitulat „Boii soarelui" din Ul*ysses d*e James Joyce, în care actmnea se petrece într-o maternitate şi, în consecinţa, este

narata într-o progresie foetala a limbajului, trecând succesiv prin toate stilurile limbii engleze de la origini şi până la slangul actual, este arhetipul unei întregi iteraturi ultenoare, care recuperează asemănător stilurile istoricizate l-inelcu CultU” Traduc” orul lui Ul*ysses* în limba romană, Mircea litera „a, reU? lt un tur de forasemanator substituind istoria limbii Univ 6 eilr °U °ea a limbii romane (VEzi Jam” Joyce, Ul*ise,* Editura M9 a v ITC? ti 1984> Unde ePisodul» Boilor soarelui” meepe la GunterG°r” *Urnele trandafiruliii d*e Umberto Eco, Ca*mbula d*e de Thorna” p gl*itorul de tah”* e de John Earth, St*rigarea lotului 49 s* niciteva!? nehon No*rocul lui Omensetter d*e William H. Gass Cnen în aceasta tradiţie.

şi am fugit îndărăt, până la curtea dumitale. Un glonte coapsa.

’42

De la stilul narativ, în care perfectul simplu produect de înveselitoare naivitate („Ivirea mea făcu senzpovestirea fantastica pe care o spusei fu crezuta... fu\j

efect de înveselitoare naivitate („Ivirea mea făcu senz UN povestirea fantastica pe care o spusei fu crezuta... pu? la spitalul improvizat într-una dintre laturile mănăstir”.

* * i J1” * * 11 – U J!

şi în care salata de adjective trimite spre melodrama şi ki („Mina ei ma apasa încet pe piept, ca spre a ma li ni «j niciodată n-am văzut degete mai prelungi, sclipind la mina fumurie a luminării ca sidefurile. Ma podidiră lacri fierbinţi. Dumnezeiască făptura se apropie... „44), la scenoer fie şi la clişeele genului – tinarul este nehotărât între o blondi Eliza, şi o călugărita misterioasa „în valuri negre” –, totul trimite către sursele livresti, ambiţionând să construiască o atmosferă „mai stendhaliana” (căci sintetica) decât ceadin romanele lui Stendhal însuşi. Proza se dezvolta pe aceeaşi linie de melodrama romantica şi în continuare: eroul fără nume este găzduit la un conac şi devine institutorul a doi fraţi: „Pamina, aşa i se spunea fetiţei, era răpitoare şi fratele ei inteligent şi plin de atenţii, aşa ca misiunea îmi fu nespus de uşoară. După ce desfăşuram harţi şi învârteam globul terestru (o, cu

cita melancolie!), după ce le citeam pagini din Manzoni şi Alfieri şi le comentam din punct de vedere gramatical, după ce le explicam matematicile respective, plecam singur ca să pescuiesc ori, împreună cu cei doi, pe lac cu barca” 45. Pamina, stereotipul copilului demonic, prematur erotizat, îl seduce pe erou, care, în finalul prima parţi a romanului, se vede prins şi legat de „mste oamett fioroşi”.

42 Radu Petrescu, *Froze*. *Didactica Nova*. *Sinuciderea din GrM Botanica*. *Jurnal*. *În Efes*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p

43 *Ibid*., p. 125.

44 *Ibid*., p. 126.

45 *Ibid*., p. 129.

POSTMODERNISMUL

SUBTERAN

— Edem în volutele stilului desfăşurat aici au numai virtuozitate, nici calofilie pura, ci doar parcă e S – je *a trăi* în text farmecul şi nostalgia unor o ciudata V0. mate timp, nevoia regăsirii sincere a unor vreinun p \ anterioare. Reconstruind manierismele ver Vlturale ale trecutului, artistul spera să regăseasca-a experienţe revolute, să-şi apropieze perso de străina celor de azi a maeştrilor trecutului. 3 * firul istoriei literare are o semnificaţie similara Snalitice: căutarea neliniştita şi încântata a unorristice rămase neexprimate, a unui eu profund, aii-i) l’iv

t\ «i dut odată cu trecerea vremn. Pe jumătate arome, textul

— I pe jumătate, o reverie a unei alte lumi stilistice, vi-sarea unui spaţiu amniotic în care formule de mult uitate re-raiesc grav şi tandru o copilărie a genului.

Decorurile se schimba total în partea a doua, artificios ca pe o scenă de teatru. Romantismului melodramatic şi burghez îi ia locul acel *High Romanticism* din proza germana a secolului trecut sau din Eminescu. Exilat aproape de cercul polar, personajul devine stihial şi patetic. Parodice, soli-locviile lui sunt *în acelaşi timp* ridicole şi sublime, ca toate textele recuperatoare din poetica postmoderna:

Jar când negurile se împrăştiau şi în argintiul fără fund al luminii încremenite meepeau tăcutele erupţii ale aurorei boreale,

atunci cutreieram pe patine întinderile dezolate, însă de o dezore augusta, şi între fulguratiile luminii, absorbit în nedevenire, cântece neinvatate de undeva şi neauzite, scornite de Imeu ca şi fără voie, ori declamam desertului strofe nemu-*K* poeti pe care-i iubisem şi-n care-mi aflam mari şi dulci la în fata unui imens teatru de cristal într-ale cărui loje nu oameni, ci eroii adâncului cer răscolit de îngheţuri, cu maretul şi tainicul şi sfântul lor cortegiu de raze şi u spuneam durerea singurătăţii şi a dragostei…” 46

p. 131.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Pamina îl recuperează şi… Peste câteva zile e preună, la Paris” 47. Verosimilitatea, încălcata minor vent tional până aici, e sfâşiata brusc prin trecerea t într-o alta vârsta prozastica. Odată cu noua localiza tiala a acţiunii dispare cu totul şi epoca romantica, în

pe neaşteptate cu o mixtura de decadenta simbol

* i

nouveau şi *rag time*, în care exuberanta şi absurdul”.

dominantele atmosferei: „Rumbele, swingul, foxtrot care cer încheieturi de elastic şi ţinuta de nickel mă n nara. În parul Paminei se aprindeau ochii de ametist ai bicomat şi din mâinile ei înfloreau stelele mari la care mai chin, umplină aerul parfumat şi cald al nopţii metropolitan cu polenul lor gros”. 48 Cei doi se întâlnesc în barul „Lotu-sul negru” cu trei personaje coborâte direct din prozele lui Urmuz. Proza ia deja forma „deraiata” şi bidimensionala a benzilor desenate şi a cart*oon-urilor bu*rleşti. Ficţiunea nu mai trăieşte decât prin sine, desprinsa de orice servitute fata de vreun principiu exterior. Autorul devine, pentru prima dată în istoria scrisului”, liber ca pasarea cerului”, descătuşat de orice ideologic sau poetica restrictiva:

„Cel dintii se înveşmânta pe sub haina cu hârtie roşie pe care pictase o cravată albastra şi purta barba falsa, în fiecare zi de alta culoare şi alt format. Şi ideea sa originala era ca femeia e 11 copac ce trebuie udat cu regularitate la rădăcina. Pe acesta Patrun; îl venera din primul moment. Al doilea era un saxofomst cim căruia i se zicea Candida şi care neavând bărbi îşi schimba num; dintii şi ochii;

Alphonse, cel din urmă, susţinea însă cu ferocfl ca toate noutăţile sunt banale şi, urcând la banalitatea pnrr diala, mai puţin banala, apărea pretutindeni, în localuri, pe varde, la teatru şi acasă, nud, cu o nepăsare de padisah, dar o să observe ca o escorta permanenta de cincizeci de detect paturi bune, cu mitraliere uşoare, îl însoţea discret. Nebi

47 *Ibid*., *p*. 132.

48 *Ibidem*.

POSTMODERNISMUL SUBTERAN

J.prea şi după Candide, iar în urma asocie tana ace» La r. t i «to şi pe cei cincizeci de detectivi. 4".

1 este aproape colat din proza urmuziana, ceea Fragrnen nastrează şi semnificaţia de acolo. Omul – *t* nu inseartjficial; bidimensional (Odradek al lui Kafka, nedesavir? 1. *darico* sau Schultz, figurile de ceara ale manecnine – s; clovnii hii Beckett, fantosele lui i, II Blecner, csli –".

1 te o viziune tenfianta în noul expresiomsm şi în Bal calism, înfăţişând o fiinţa *second-band*, rod al unei SUplţiuni *second-hand*. În lumea imposibila a lui Urmuz el „te deja produsul unei ferocitaţi gratuite, dezideologizate „tistic, pentru ca la Radu Petrescu, ca şi la unii dintre noii romancieri francezi (Robbe-Grillet sau Pinget), el să depăşească grotescul, ferocitatea şi repulsivul prin autopastişare în registru ludic, eufemizat. /

De registrele romanului foileton tin şi scenele următoare, în care îi regăsim pe imposibilii protagonist! la Opera şi într-un mare restaurant", într-un cabinet roşu ca sângele. Un supeu elegant era servit. Împrejurul unui homar uriaş, pahare lungi, de cristalul cel mai subţire şi tacâmuri delicate de aur străluceau în luminile lustrei". 50 Printr-o ceremonie oculta, în prezenta unei Odette, naratorul devine „frate al Ordmului Lunii". Răpit de Pamina, e transportat pe un iaht în Mediterana, eşuează pe un ţărm grec şi e jefuit de bandiţi. Literatura de consum „cu peripetii" nu e, fireste, un gen nou. Urmele ei duc către romanul Antichitaţii grecesti şi către hagiografii. Dar ea devine o marfă semnificativa abia în epoca burgheza, odată cu romanele de mistere, cele fs to? divistice ete-Impreună cu nostalgia literaturii oncizate,

postmodernii o împărtăşesc şi pe cea a litera de n margina-e> în a-e care-i forme dubioase, plebee, deseori Prost gust, se hrăneşte, scotind bijuterii ficţionale „din

t<p. i33.

oidem.

bube, mucigaiuri şi noroi”. Ambele tendinţe recuperatoare care au lărgit considerabil câmpul literar „legitim”, se regasesc în *Sinuciderea din Grădina Botanica.*

Coincidente şi lovituri de teatru pe centimetru pătrat abun-da şi în ultima parte a microromanului, care de data aceasta mimează romanul de moravuri cosmopolit, cu acţiunea ramificată în lumea politica şi financiară. Evenimentele par să aibă loc după o lungă perioada de timp, în care naratorul acumulează o imensă avere, depusa „la băncile din străinătate, la Roma, Hamburg, Geneva şi Paris” 51 şi se căsătoreşte cu „cea mai eleganta, cea mai libera şi cea mai tâmpita femeie din Capitala” 52. Pamma face cariera femimsta şi ajunge ministrul Educaţiei în… Austria. Candide renunţa la nudism când devine membru al Academiei Goncourt. Finalul reuneşte, dincolo de decenii, eroii micii epopei şi îşi dezvăluie resortul interior: „şi voi regăsi acolo, în sfârşit, pe Odette – pentru a cărei instruire am pus pe hârtie naraţiunea aventurilor mele” 53.

Notele adăugate în finalul scrierii sunt ebose voit haotice, variante şi piste false, crochiuri burleşti asemănătoare *Poves-urilor cu glori şi cronopi* ale lui Julio Cortázar, contribuind toate la carnavalescul textului, de altfel pe deplin asumat de autor în „Nota editorului”:

„Într-o scrisoare către un prieten, autorul mărturiseşte însă ca atunci când două trenuri se întâlnesc pe linii paralele este foarte tentant să sari dintr-unul în altul din mers. «Expresul în care am sărit aşa, din goana inversa, zice el în scrisoarea de care am pomenit, e, spre deosebire de celălalt, plin cu altfel de călători, nu reali, ci alegorici, nişte măşti fantastice, de carnaval, autoportrete secrete, zâmbetul jenat al sincerităţii mele cu mine. Ce m-a tentat e să tree iute în acest plan a fost faptul ca însăşi prima parte a

51 *Ibid.*, p. 139.
52 *Ibidem*.
53 lbid., p. 140.

re o alunecare oarecum ireala, ca şi când as povesti nu
11 lari verificabile *ştiinţific*, ci vise, motiv pentru care am şi
t odată, să intitulez foile acestea *Memorial oniric*, titlu am renunţat fiindea mi s-a părut, drept să spun, pre
«54
termos.»

Onirismul textului este, într-adevăr, doar un epifenomen I textualizări fără limite, în care materia estetica este 3 tit de densa incit îşi serveşte siesi, în permanenta, drept re-i rent asemenea faimoşilor *întroni* din biochimia molecu-lara. Este vorba, de fapt, despre acel gen special de *fantastic textualist* despre care s-a vorbit în anii '80, adică despre acel sentiment de *înstrăinare* a lumii narative izvorât nu din manipularea *obiectelor* din spaţiul narativ, ca în fantasticul obişnuit, ci din însăşi deformarea acestui spaţiu prin subtile operaţii textuale şi mai ales metatextuale.

Prozatorii târgovişteni nu/au ştiut că fac, în unele cazuri începând chiar din anii '50, literatura postmoderna, dar, influenţaţi şi de maestru-l lor G. Calinescu, au mers cu intuiţie prozastica sigura pe două linii stilistice convergente, una a manierismului, barocului şi enciclopedismului premoderne, cu bizareriile lor abstruse, iar cealaltă a intertextualităţii şi a metaficţiunii contemporane, în linia Joyce-Borges-Nabokov. De altfel, chiar negând influenta directa a acestora din urmă, proza Şcolii de la Târgovişte este deplin legitima în spaţiul romanesc în descendenta prozatorilor premoderm tatii, ai nemodernităţii şi ai anti-modernităţii despre care am vorbit în capitolele precedente. Avem, în opera lui Mircea Horia Simionescu şi a lui Radu etrescu, primul monument de literatura deplin şi incontestabil postmoderna din proza românească.

54 *Hid.*, p. 142.

Puţini termeni de istorie literara au azi o circulaţie mai mare decât termenul de „optzecism”. Exista cărţi despre generaţia ’80, nenumărate articole în toate revistele de cultura vorbesc despre optzecisti, exista o mitologie şi o mulţime de istorii, mai mult sau mai puţin apocrife, despre autorii deceniului nouă. În fiecare an mai debutează câţiva „optzecisti întârziaţi”, făcându-ne să ne întrebam, pe jumătate amuzaţi, pe jumătate înspăimântaţi, *de a*u fost, în definitiv, aceşti autori. Aşa cum apare astăzi optzecismul, el pare să nu fi fost doar un grup artistic sau o scoala literara, ci un fel de generaţie biologica, naţionala, diferita de cele dinainte nu numai artistic, ci şi ca mod de viaţa, de percepere a realităţii. Nu intimplator aceasta generaţie a purtat o vreme gloriosul titlu (fireste, atribuit ei, iniţial, cu un sens peiorativ) de generaţia în blugi”, definindu-se prin acest obiect vestimentar o întreaga br*ave new world.* Optzecismul pare a fi, într-adevăr, ’68-ul întârziat al romanilor, momentul în care, la fel ca în Occident cu vreo 10 – 15 ani în urmă, o întreaga generaţie şi-a afirmat *diferenţa f*ata de cele anterioare, şi care nu poate fi redusa la banalul conflict între generaţii. Falia care-i desparte esenţial pe optzecisti şi postoptzecisti de cei dinainte este falia dintre două lumi: lumea francofila a costumului şi a cravatei, a muzicii clasice, a sărutatului mâinii şi a respectului pentru marile valori şi, pe de aha parte, lumea pătrunsa de spiritul american, lumea hainelor de strada, a muzicii rock, a pletelor, a culturii „populare”, a emanciparilor de tot

GENERAŢIA ’80 ÎN CONTEXT POSTMODERN 365 i 1 para aceasta diferenţa esenţiala nu poate fi înţeleasa arat acţiunea generaţiei ’80 în literatura şi în celelalte „” * Ootzecistii sunt în primul rând exponentii unei ideo-afte. coliberale (în multe cazuri chiar libertariene sau anar

şi ai unei lumi trecute printr-o serie de revoluţii de raiitate, de la „sexplozia” anilor ’70 la mişcările hippy pl wer-power, de la ca*ble TV,* ho*me computer şi* mu*lti – dia l*a mişcările ecologice, feministe, pluriculturaliste. Şi, acum în Occidentul anilor ’60 şi ’70 artiştii au avut un rol senţial în in*ventarea a*cestei noi planete – să ne gândim doar la covirsitoarea influenta a grupurilor rock „The Beatles”, The Rolling

Stones”, Pink Floyd” etc., dar şi a poetilor generaţiei Beat, de pildă, în producerea realităţii „psihe-delice” a acelor ani –, în România şi, probabil, în tot estul Europei artiştii au preluat şi au dus mai departe, în condiţiile mult mai dure ale regimurilor totalitare, mesajul mişcărilor din Apus. Şi, da/a dincolo de cortina de fier ura şi revolta artiştilor generaţiei tinere se-ndrepta către *establishment-Mi rigid* şi autoritar al administrate! Reagan şi al altora de acelaşi fel (motiv pentru care idealismul lor s-a contaminat frecvent de regretabile accente ultrastingiste: maoiste, castriste etc.), în mod simetric în ţările „lagărului comunist” aceste mişcări au avut drept ţinta alt *establishment, cel al* regimurilor comuniste, oficial „de stânga”, dar practicând, de fapt, o certa politica de extrema dreapta.

Să numim lumea anilor ’50 şi ’60, prea puţin diferita, în rapt, de cea interbelică, *modernitate*, iar pe cea care a urmat după ’68 în Occident şi cu o întârziere de 10 – 15 ani în estul turopei, *postmodernitate*. Devine limpede ca optzecistii sunt generaţia biologica, pervaziva national, cu care începe?! – la noi, schimbarea de lume. Am arătat ca atât lumea capi – austa „clasica” (bazată pe tehnologii convenţionale), cât şi – uimea comunista au reprezentat fete ale modernităţii, aşa incit? aici, şi dincolo primii „vizionari” ai unui alt mod de Xlstenta s-au aflat în situaţia de minoritari în medii ostile

POSTMODERNISMUL ROMANESC

şi reprimante. Excentricii au avut însă, până la urmă, cisti? de cauza, datorită faptului că *ei* şi nu ceilalţi au fost selec-tati de mersul evenimentelor în lume.

Cele discutate mai sus reprezintă însă o privire *pOst factum*, posibila doar la un anumit interval după aşezarea faptelor de istorie sociala şi culturala. Falia dintre modernitate şi postmodernitate, astăzi frapanta, nu era atât de vizibila cu douăzeci sau treizeci de ani în urmă, când noile tehnologii şi noul sentiment al lumii erau abia în curs de constituire. Artiştii la care m-am referit trăiau schimbarea într-un mod confuz şi se-ndreptau către *altceva* mai curând intuitiv, pipăind terenul întunecat din fata lor, înaintând şi retrăgându-se, dar lăsându-l cartografiat pentru cei de după ei. În lipsa conceptelor clarificatoare, ei

le-au folosit pe cele vechi, crezând că fac avangarda, modernism, dadaism, suprarealism, expresionism şi adăugind, cel mult, câte un neoinaintea acestor concepte cu care încercau să acopere ceea ce, deocamdată, nu avea nume. Foarte curând au apărut însă forme artistice pentru care vechile concepte nu mai erau, evident, funcţionale: *pop art*, *op art*, *environmental art*, *computer art*, *happening*, nenumărate stiluri muzicale şi poetice, o nouă coregrafie etc. Toate aceste arte „neconvenţionale”...alternative”, ambientale” au funcţionat o vreme într-un haos teoretic total, până când termenul de po*stmodern,* iniţial modest şi, aparent, prea nespecializat, s-a impus ca un termen generic pentru noua lume culturala şi artistica. Abia din momentul folosirii sale devine clar evenimentul crucial din cultura actuala: reconcilierea artei cu publicul burghez, cu care s-a aflat în conflict începând din perioada romantica. Marea bucla a iluziei moderniste cu privire la esenţa metafizica a artei se închide aici, şi arta revine la inserţia sociala „normala” din premodernitate. Pentru aceasta reconciliere istorica a fost necesara o mutaţie profunda şi în psihologia publicului, şi în cea a artistului. Istoria artei, aşa cum a fost ea inventata şi propagata de

GENERATIVE ’80 ÎN CONTEXT POSTMODERN 367 *A*nism (după modelul progresului tehnic), se încheie, urmare, aici.

P°.utorii generaţiei ’80 au trăit, câţiva ani buni, aceasta teoretica şi de practica literara, augmentată de perelor pOStmodernităţii în lumea românească şi de 1 rea informaţional;! în care erau siliti să trăiască. Pe

*1 * A* Ingica dezvoltării formelor literare presa puternic scri-cino *r*>. I-l

1 lor către o expresie postmoderna, lumea tot mai cenuşie ai apăsătoare din România anilor ’80, ca şi viaţa cultula dominată încă de reflexe moderniste – înclinaţia către gravitate, mitizarea suferinţei ca sursa poetica suprema, mistica poeziei – au făcut ca drumul către postmodernism să fie în cazul celor mai mulţi, lung, sinuos şi contradictoriu. S-a spus ca postmodernismului acelor ani i-ar fi lipsit legitimitatea, pentru că ar fi apărut în lipsa postmodernităţii, *recte* a

unei lumi postindustriale. Acest argument are o singură valoare, şi anume ca arata relativa independenta a culturii zonelor marginale fata de realitatea social-politica şi economică din acele zone. În definitiv/ eram departe de a fi o tară industrializata în marea epoca a modernismului romanesc. Determinismul economic nu trebuie însă împins prea departe, căci artistul a fost întotdeauna un cetăţean al universului cultural la fel de mult ca şi cetăţeanul propriului spaţiu national. Ceea ce a făcut ca generaţia ’80 să fie doar parţial influenţata de postmodernism a fost altceva, în primul rând prestigiul şi puterea de atracţie a unor alte forme artistice. Am vorbit în altă parte despre influenta puternică a culturii franceze *rive gauche* asupra unei părţi a proza-tonlor optzecisti, combinaţie de marxism althusserian, telquelism şi – pe de altă parte – wittgensteinianism (din perioada *Tractatus-ului*), care au dus la constituirea *textuaismului* prozastic. Fără să revin, voi califica, în general, aceasta influenta drept una tardo-modernista. La cei mai

Uni dintre prozatorii iniţial textualişti, formula a evoluat totuşi spre sfârşitul anilor ’80, deschizându-se spre metafic

Unea Postmoderna prin conexiunea asigurata de expresia.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

comuna celor două zone scripturale (interpretata însă în fiecare)”, senu ca senu”. În privmta poeziei, două au modelele care, prin prestigiul lor, au frânat înaintarea multor autori către o atitudine postmoderna. Gel mai important este modelul Nichita Stănescu. Poetul trăia încă şi era frecventat de aproape toţi tinern optzecisti, atraşi de el ca de o lumina orbitoare. Poezia sa era ştiuta pe dinafară, iar omul avea o charisma unica. Ultimul dintre marii modermsti ai secolului, el impunea copleşitor nu numai propria sa lume poetica, ci şi pe cea a lui Arghezi sau Ion Barbu, cu irezistibila lor vigoare munteneasca. Forţa de atracţie a acestor lumi a fost atât de mare, încât a făcut ca optzecismul poetic să devină, de fapt, nu o mişcare pura, un curent sau o scoala cu principn radicale şi solide, ci o fermecătoare si*nteza p*oetica între trecutul modernist şi deja presimţitul viitor postmodern. Celălalt model, mult mai nociv, este cel arde-lean, de asemenea modernist,

care, prin poeti ai anilor ’60 ca Ioan Alexandru sau Gh. Pitut şi prin echinoxismul anilor ’70, relua modul solemn şi incantatoriu, ca şi expresionismul metafizic al poeziei blagiene. De aici neoexpresionismul anilor ’80, care, dacă a dat şi poezie valoroasa (în cazul lui Ion Mureşan sau al lui Liviu Ioan Stoiciu), rămâne totuşi sursa eşecului celor mai mulţi optzecisti ardeleni.

La aproape douăzeci de ani de la ecloziune mişcarea optze-cista apare neaşteptat de bine conturata, cu toate ezitările şi contradicţiile ei. Este limpede azi ca ’68-ul romanesc a fost anul 1980 (şi nu, cum s-ar părea, 1989) şi ca deceniul al noualea a închis o epocă şi a deschis alta, complet diferita. Optzecismul este ultimul fapt de istorie literara naţionala şi primul fapt al postistoriei. Autorii deceniului al zecelea ex-perimentează, probabil, pe propria piele teroarea şi deliciile acesteia: grupuscule izolate, în continua fluctuatie, mozaic aleatoriu şi atemporal evoluând în absenta ochiului critic în stare să mai decupeze structuri coerente în haos. Fuziunea totala dintre postmodernism şi postmodernitate se realizează cu adevărat abia acum.

Poezia optzecista

Cum nu optzecismul, ci postmodernismul este subiectul lucrării de fata, şi cum distincţia între aceste două fapte de istorie literara mi se pare absolut necesar de scos în evidenta, nu voi discuta decât tangenţial aspectele poeziei generaţiei ’80 care nu intra în paradigma postmoderna. Nu voi obţine, prin urmare, o imagine completa şi complexa a acestui gen foarte special de poezie, ci mai curând of anamorfoza care, în afara oricărui control axiologic (cu e-cepţia celui bazal: *toţi* autorii discutaţi sunt poeti adevăraţi şi valorosi), va scoate în evidenţă, printr-o tehnica de wlolorarei/ artificiala”, aparte-nenta *unor* poeti, a *unor* poeme, a *unor* sintagme, a *unor* versuri izolate chiar la atitudinea, la atmosfera şi/sau la tehnicile postmoderne.

Am putea plasa începutul aventurii optzeciste în 1977, anul înfiintarii „Cenaclului de luni”, care, sub conducerea lui Nicolae Manolescu, avea să fie timp de şapte ani nucleul conştiinţei de generaţie, nucleul valoric şi ţinta tuturor atacurilor antioptzeciste… Cenaclul de luni” aparţinea Centrului Universitar din Bucureşti, şi

majoritatea studenţilor care citeau acolo din textele lor proveneau de la facultatile de litere şi de filosofie. De altfel, optzecismul a fost iniţial o mişcare în întregime studenteasca. În doi sau trei ani s-a format în cenaclu o structura valorica remarcabil de stabila, prinzând între zece şi cincisprezece poeti notabili, ierarhie valabilă în mare măsura până astăzi. Cei mai influenţi dintre erau la rândul lor înconjuraţi de discipoli şi imitatori în ceea e am putea numi cercul al doilea şi al treilea de notorietate

POSTMODERNISMUL ROMANESC

locala. Prezenta criticului Nicolae Manolescu în postura de mentor al cenaclului şi, curând, seria de debuturi în volum ale, practic, tuturor „lunediştilor" important! în doar câţiva ani (1979 – 1985), dar mai ales seria de furibunde atacuri împotriva acestei promoţii poetice într-o revistă de mare tirai şi de circulaţie national! (*Săptămâna*, condusa de Eugen Barbu şi dirijată din umbra de Securitate) au asigurat concentrarea neobişnuita a atenţiei publice asupra a ceea ce se întâmpla cu aceasta generaţie insurgenta, nonconformist –, complet lipsită de inhibiţiile celor precedente. Foarte repede, poeţii „Cenaclului de luni" au devenit VI*P-u*n *a*le lumii culturale româneşti. Structura ierarhica a grupului a fluctuat de câteva ori odată cu venirea mai târzie a unor poeti de valoare, dar, în linii mari, ea este reflectata de cele două volume colective publicate, în regie proprie, la editura „Litera". Numele cele mai citate sunt cele ale celor patru poeti din Aer *cm* diam*ante (19*81): Mircea Cartarescu, Traian T. Cosovei, Florin Iaru şi Ion Stratan. Lor li s-ar putea adăuga cei doi mari absenţi ai volumului, Magdalena Ghica şi Matei Visniec, care n-au mai ajuns să publice acolo, as zice, dintr-o eroare tehnica. Doru Mares, care a debutat abia în 1997 (!), seria şi el o poezie asemănătoare celor din acest grup. Tot din nucleul central aspira sa facă parte şi Alexandru Musina, care şi-a găsit însă locul în al doilea volum colectiv. Cei din *Aer cu* di*amante au* dat, în acei ani... linia" poetica a grupului. Chiar şi azi, când se vorbeşte de optzecism, cei mai mulţi au în vedere genul de poezie din acest volum. A doua apantie în grup a tinerilor „lunedişti", volumul Când, prefaţat şi el de Nicolae Manolescu, cuprindea, pe lângă Musina, poeti mai

degrabă „disidenti” fata de orientarea „standard” a celor din primul grup şi, din cauza aceasta, oarecum „marginalizaţi” în cenaclu: Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur şi Mariana Marin. Lor li s-ar. fi putut alătura foarte bine şi Petru Romosan sau Daniel Piscu.

Dacă iniţial poezia optzecista părea remarcabil (şi suspect) de coerenta ca formula, aceasta impresie se datora nu faptului

POEZIA OPTZECISTA

ca

— Aşa cum se spunea (şi se mai spune uneori şi azi)”, toţi etii optzecisti scriau la fel”, ci diferenţei foarte tăioase fata noetica generaţiilor precedente. Cu excepţia lui Mircea

Dinescu”, şaptezecistii” erau gravi şi ceremoniali, cultivind mistica, uneori destul de găunoasa, a poeziei cu majuscula o foarte savanta tehnica a combinaţiilor lingvistice. Dim-notriva, semnele imediat vizibile ale poeziei optzeciste „standard” erau oralitatea lejera, împinsa până la familiaritate, a expresiei, ironia şi umorul, ludicul pervaziv – de la nivelul jocului de cuvinte la cel al situaţiilor „dramatice” –, caracterul narativ al poemelor, care puteau evolua de la aspectul de mici anecdote până la adevărate romane în versuri, şi imagismul artificios, ca de desen animat, al textelor, pline de obiecte şi personaje. Stilul „jos”, de cultura „populara”, era totuşi contracarat de o superpusa „comedie a literaturii” ce aducea ecouri metatextuale, distoriionate bizar, din cele mai neaşteptate zone literare şi cultur-le. Opoziţiile tradiţionale natura/cultura, real/imaginar, epfe/liric etc. erau astfel anihilate într-un spectacol total, o feerie senzorial-intelectuala ce redescoperea, pe urmele poetilor de la Albatros, al*e lui Di*mov şi Brumaru, Foarte şi Dinescu, plăcerea fun*damen-ta*la a lecturii. Nu cutremurarea patetica, ci râsul eliberator, în cascade, era răsplata lecturilor reuşite din cenaclu. Poezia „Cenaclului de luni” aducea „o nouă sensibilitate”, definita iniţial mai curând prin câteva sabloane şi printr-un corpus de texte decât printr-un demers teoretic serios.

Pe măsura apariţiei volumelor succesive ale celor mai cunoscuţi poeti ai cenaclului, magma iniţiala s-a diferenţiat tot mai mult, aşa

încât, la jumătatea anilor ’80, dintr-un „pluton” sau un „comando” de tineri insurgent! au rămas doar câteva individualităţi puternice, cu evoluţie divergenta? şi cu o puternica voinţa de individualizare şi afirmare personală. Este momentul în care termenul „postmodernism”.

pare ca un revelator fotografic, dând sens spectacolului haotic al poeziei anilor ’80. Pentru câţiva membri ai fostului grup, a antenele mai întinse în domeniul teoriei literare, a devenit

POSTMODERNISMUL ROMANESC

limpede apartenenta generală, ca atitudine şi atrno f poeziei optzeciste la curentul postmodern. A fost o I 61

certitudine şi entuziasm: apăruse nu numai un noi

...11 *” i ct-h” i» poetic, ci şi o nouă arma ideologic! prin care poeti ei U Îşi puteau diferenţia, apara şi largi domeniile. Un manih

destul de trist a început să opună, în articole şi recen?! Sl11 i i. 1 j, u> mo.

„Demodarea” şi „lipsa de valoare”, pe când celălalt străin ca un premiu de fidelitate la o formula „revoluţionara” r privire atenta asupra poeticilor individuale ale poetilor n eminenţi ai cenaclului (ca şi ale celor din provincie care aderat la formula şi despre care voi vorbi ulterior) arata d fapt, caracterul esenţial impur, aglutinant al demersului în poetic, a cărui postmodernitate – incontestabila – a inelo-bat însă ca o amiba elemente ale tuturor avatarurilor modernităţii din acest secol şi, uneori, şi din cele precedente. S-a conturat astfel acel postmodernism soft, tipic pentru optze-cisti, despre care am mai vorbit. Celălalt postmodernism, varianta hard, a fost marginal în a-mi ’80, ca să devină central şi aproape exclusiv în deceniul următor. Voi urmări prin urmare, în paginile care urmează, poetica nucleului optzecist, apoi pe cea a direcţiilor marginale ale generaţiei: minimalismul şi neoexpresionismul, ca să discut în finalul capitolului valentele hard *din* interiorul nou poezii.

Când, în 1979, a apărut volumul de debut al lui Traian T. Cosovei, *Ninsoarea elecinca1*, schimbarea de paradigms poetica, deloc surprinzătoare pentru frecventatorii „Cena-clului de luni”, a devenit evidenta pentru toată lumea. 1 ciuda unor reminiscente

nichitastanesciene („O, moai pentru leneşa curgere a pietrei! / O, moarte pentru lene decădere a metalului” sau „această oră e atât de târzie 11 pare/ ca-şi sprijină fragilitatea pe boturile ascuţite ale orillor” etc.), poezia din volum este deja expresia matu poeticii iniţiale a grupului optzecist. Poemele lui Cos

1 Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

POEZIA OPTZECISTA

„Iterate, spirale strălucitoare construite eu sunt sce. nfr” mOtivelor şi al imaginilor recurente, într-un

ecidabil între ludic şi elegiac. Stări de spirit

„Nt evocate printr-o comedie arcimboldesca a

are tind să se organizeze compunând lumi ab

dre ca de desen animat sau de video-clip. Peste *i* sentimentului iniţial e suprapus un cola] de „citate”.

relucrate prin savante manipulari stilistice. Apelul

„— îi ima-inar, fabricat însă şi el din cele mai con-nerrnanent ia i. * &

e detalii, da poeziei aspectul spectral specific artei postmoderne:

„Nimic nu e real – dar ce e adevărat?

Poate aceasta lume de nichel care nu-mi seamănă.

Poate aceasta tristeţe care nu-mi seamănă.

(Poate această oră de noapte întinsa ca un gât de pasare sub cuţitul cald al mace Iaruluji.)

] Jar ce e adevărat?

Nichel, nichel cât mai mult nichel în apropierea dumneavoastră! Uneori, dragostea revine ca amintirea fratelui mort într-un război disperat şi absurd.

Nimic nu e real – urla aerul alunecând pe lângă mine. Invirtind mecanismul, biela, manivela un soare albastru îşi sprijină în iarba mecanismul absurd, biela, manivela. Nimic nu e real. Nici aceste ore de noapte ongelate cu grija pentru alte secole.

chel, nichel, cât mai mult nichel ropierea dumneavoastră! Nimic

nu e real.

Nichel, mehel. ut mai mult nichel”.

„Ea *ele*

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Sentimentul dominant este de irealitate şi melancolie. Recuzita (în care se distinge, de fapt, schimbarea cea mai semnificativa fata de poeticile precedente) este una a simulacrului (nichel, vopsea, cauciuc) şi a reconstrucţiei imperfecte a realitaţii, ca în arta machetelor sau a simulării tridimensionale pe computer. Reproşul cel mai comun adus acestui tip de poezie a fost ca, sub influenta poeziei americane, a fost „inventata” o realitate străina României anilor ’80: cea a autostrăzilor, benzinariilor moderne, snack-barurilor şi Coca-Colei. Că am avut, cum s-ar zice, postmodernism în lipsa postmodernităţii. Schimbarea de recuzita era însă în logica schimbării/omzeii poetice. O lume fascinanta (la care visa, de fapt, în secret, tot romanul în acei ani), mult mai colorata decât cea înconjurătoare trăieşte cu adevărat în poe-mele optzeciste, eliberate de prejudecata re*flectării realităţii.* Postmodernul nu crede în alta realitate decât cea produsă de el însuşi. Aşa cum realitatea /ynes-urilor formaţiilor rock admirate de optzecisti („The Beatles”, Pink Floyd”, Led Zeppelin”) nu refl*ecta dir*ect şi spontan realitatea lumii britanice sau americane a vremii, textele optzeciste sunt adeseori visătoare, utopice, psihedelice, de oriunde şi de nicăieri. Ceea ce expr*ima ele* dincolo de orice contextualizare şi eticizare este liber*tatea interioară a p*oetului. Frecventarea beatnicilor (mai cu seamă a poeziei lui Ginsberg – ale cărui poeme vizionare Howl *şi* Kadd*ish au* marcat evident lirica unor poeti din „Cenaclul de luni” –, dar şi a lui Corso, Ferlinghetti sau Snyder) a dus la preluarea multor trăsătur de tehnica literara: aspectul „torenţial”, epic, nesfârşit al poemelor, aglutinarea şi torsionarea imaginilor din realitate etc.; în schimb, ideologia lor anticapitalista şi uneori simplist populista a rămas străina optzeciştilor, care au transformat-o cel mult într-un simplu joc bonom-ironic, ca în Tata Roc*kefel*le*r a lui C*osovei:

Ce frumoşi sunt trandafirii astăzi şi ce frumoasa întorsătura au luat acţiunile.

POEZIA OPTZECISTA

Tata cu picioare de cauciuc spera să ajungă pe alta planeta şi mai ales cumpăra. Tree femeile cu trupuri de aer purtate de curenţii fierbinţi ai autostrăzii – Tata cu organe de cauciuc fluiera după ele şi mai ales cumpăra, cumpăra – în timp ce cangurii elastici ai melancoliei îi sar în spinare

Tata cu artere de cauciuc ar fi dispus să se lase congelat câteva secole, dacă mgerii de cauciuc nu l-ar privi prin oglinda retrovizoare… „3

Poate ca nicăieri nu e mai vizibil aspectul hibrid, de Ianus *Bifrons*, al poeziei optzeciste ca în poezia lui Cosovei, în care gratia, retorica de orologiu cu statui, langoarea sentimentala specifice unei poezii desuete, sirriboliste, amintind – chiar, pe alocuri, de vaietele şi suspinete din *Spitalul amorului* se armonizează ciudat de bine/cu o retorică a concretului, a prozaicului biografist şi 4 oralităţii. Fascinaţia optzecismului vine din organicitatea lui cu firul esenţial al poeziei munteneşti şi nu poate fi înţeleasa în afara acestuia, dar pe acest fir a fost altoit vigurosul filon al poeziei anglo-saxone contemporane, care a deschis deodată o mare perspectiva pentru balcanismul iniţial. Imaginile lui Cosovei se construiesc obsedant în acest regim hibrid:

„Noaptea, linga autostrada strălucitoare, luminile oraşului par un imens computer calculnd ecuaţiile mărunte ale apartamentelor cu apa calda – balcoane şi ferestre camuflate de rufăria goniometrica a unui sezon mort şi inabordabil peste care încerci să revii numai tu, numai tu.

Ibid.

p. 101.

Ofelie desfrunzita, culcata în iarba cu tribunale carnivore”. 4

O carte speciala, printre cele mai frumoase din poezia generaţiei ’80, este al doilea volum al lui Traian T. Cosovei *1, 2, 3 sau*… Roman de dragoste în versuri, el este în acelaşi timp o melancolica poveste „pentru copii”, în care însăşi mişcarea iniţiala, de vals, a poemelor pare a fi împrumutata din număratoarele şi strofele absurde ale jocurilor

copilăresti. În câteva zeci de poeme „cu forma fixa” – inventata ad h*oc* – *e*ste construită şi distrusă o poveste de amor, patetica şi subminata de ironic în acelaşi timp. Conştiinţa virtualităţii acestei lumi care contopeşte epocile şi sentimentele („protagonista” este o infant*a care*trăies te într-un veac fanariot, dar şi fin *de* siècle*, dar* fi ent*re deux* g*uerr*e*'s, da*r şi din *e*poca actuala) transforma totul într-un carnaval fantasmagoric, evident postmodern: „Cititor cu ochii tristi, /Eu nu exist, tu nu existi”. Personaje groteşti, urmuziene, cu nume aiuristice – Supersurioara Larevedista –, mătuşi, unchi şi rubedenii ale infantei interferează ca în desenele animate cu „firul narativ” principal, pentru ca dezastrul final al marii iubiri să fie jelit în melopei nesfârşite, gen „Bocetul Inorogului” din Cantemir. Nu numai stilurile, ci, odată cu ele, atitudini*le şi ment*alităţile culturale ale tuturor epocilor sunt reciclate în poezia lui Cosovei, sinteza de vechi şi de nou, care, dacă nu are forţa unor mai recente experimente poetice, are în schimb ceea ce autorul a căutat întotdeauna: (o nouă) se*nsibil*it*ate. Cărţile* sale ulterioare nu mai păstrează acest echilibru atât de fragil. Imaginile se estompează, atitudinea înclina tot mai mult către modernism, dar poezia câştiga, se poate spune, în maturitate ce. ea ce pierde în noutate şi interes teoretic.

Mai apropiat de spiritul avangardelor şi al suprarealismu-l lui (din care a pornit) este Florin Iaru, poet care descompune

Ibid., *p*. 102.

POEZIA OPTZECISTA

ecompune sintetic realitatea în poeme contorsionate, h zoide, paradoxale, al căror sens final este aproape in*sa* elabil, energia poetica fiind până la urma absorbita în „tregime de operaţiile de decupare şi colare a bucăţilor inneruente de lume. Universul sau este al obiectelor aniate şi umanizate în detrimentul fiinţelor umane, reificate ompiet. Ritmul extrem de rapid şi imageria caleidoscopica împiedidormarea unei engrame generale a fiecărui poem. Sentimentul este mai degrabă cel al unei diseminari haotice a granulelor imagistice (şi semantice) într-un spaţiu poetic supraaglomerat, singurul, de fapt, semnificativ. Nu retinem poeme de Florin Iaru, *dar poezia* sa e, cu toate acestea,

uşor de recunoscut şi de definit. Chiar şi în aceasta figura deliberata a haosului putem recunoaşte *unfeeling* postmodern, de care, trebuie spus, autorul nu a fost conştient niciodată (în ciuda vehementei sale obişnuite, el este unul dintre optze-cistii cu cel mai puţin apetit teoretic). Pr –siunea sensibilităţii postmoderne asupra poeziei sale iniţial de avangarda a dus însă nu numai la pulverizarea obiectelor, ci şi la efectul contrar, al *nevoii de construcţie*, de compoziţie, de punere în scena, care constituie un element central al poeticii lui Iaru. Cele două tendinţe – să le spunem centrifuga şi centripeta – ale organizarii poemelor sale se conciliază printr-un mecanism postmodern: haosul este organizat pe măsura ce se produce. Poetul nu-şi înţelege de la-nceput poemul. El generează imagini contrastive până umple un spaţiu şi abia *apoi* decupează o structura virtuala unificatoare. Cititorul este obligat să refaca acest drum invers: orice hermeneutica fiindu-i din capul locului interzisa, el o va substitui, în spirit pur postmodern, cu o *mantica*. Va „ghici", prin urmare, nu structura reală a poemului, care nu exista ca atare, ci structura propriei sale minţi în contact cu poemul. Concret, poemele lui Iaru cuprind nenumărate ga*dget-mi lo*cale (imagmi bizare, jocuri de cuvinte, torsionari sintactice), care se orgaruzează în structuri pseudonarătive. Personajele sunt

A I

obiecte poetice, al căror dialog ar trebui să fie un fel de *co*relativ *obiectiv* (cum ar spune T.S. Eliot) pentru o stare poetica, pentru un sentiment. Oralitatea lor nu trebuie confundata cu cea din poemele biografiste: e vorba mai curând aici de o *balbtttie*, de afazie, de o dereglare isteroida a funetiilor limbajului, sparte şi relipite în acelaşi spirit cubist, de avangarda:

„Eu nu am avut niciodată o istorie a mea proprie şi atunci m-am vândut pe carnetul de note al unei disecţii de creier pe ţărmul trist al unui animal de fier, pe iepurele inimii gatit cu măsline, pe definitivatul cu care ai absolvit toate facultatile mintale.

— Dar înţelege-mă! Cumpăr. Eu vreau să cumpăr!

— Ai dormit. Ai dormit mult.

— Acum e bine. Id spunem noi că e bine!
— Cu dragoste, cu foarte multă dragoste.
— Nu vreau, nu vreau cu tine! Eşti urit!
— Lubeşte – are moţ verde. Nu iubeşte – a murit.
— Vreau banii-napoi! Dad-mi toţi banii-napoi!
— Ai dormit – oho – ai dormit foarte mult!
— Dar tu nu mă-nţelegi! Eu cumpăr tot! Ascultă-mă, de ce nu m-asculţi?! Vinde tu ca eu cumpăr! Nu ma uit la bani!

Şi iată-mă preschimbat iată-mă adjudecat iată-mă tranşat iată-mă vinovat iată-mă dat m-am vândut n-a cumpărat nimeni n-a avut niciun ban.

— Surdule! Te iau eu! Nebunule, vino cu mine!
— Cu bine, cu bine, îmi striga limba unui câine transpirând la amiaza.
— Cu bine – spune păpuşa decolorata agitând mănuşa, haleala şi coşul.
— Cu cine, cu cine? întreabă strămoşul scotindu-şi piciorul din groapa.

POEZIA OPTZECISTA

Cu hârtie cu pana cu secure vine o oră roşie la mine şi spune semnează”. 5

C” *A* echilibrul dintre tendinţa centrifuga, carnavalesca, întind de *cartoon-urile* postmoderne cu „Cow and hicken” sau „Two Stupid Dogs”, şi cealaltă dimensiune, trjpeta, unificatoare, de sorginte modernista, se realează perfect, Florin Iaru produce splendide tablouri ascensionale în care fiecare „microb” imagistic (după expresia lui

Kandiński) e antrenat într-o arteziana metafizica de certa măreţie. În *Aer cu diamante* (poemul care a dat titlul cunoscutului volum colectiv) entitatea feminină – Frumuseţea însăşi ca principiu erotic sublimat şi abstract – se înalta deasupra lumii cu poalele hartanite de o corozivitate digestivă, sadica, dar neputincioasa:

„Ea era atât de frumoasa incit vechiul pensionar se porni să roadă tapiţeria scaunului pe care ea a stat în autobuz.

Autobuzul întinse spre ea gura carburatorului încercând să-i

sfâşie rochia.

Şoferii mestecaţi au plâns pe volanul păpat căci ea nu putea fi ajunsă – în schimb era atât de frumoasa incit şi câinii haleau asfaltul de sub tălpile ei.

Când ea intra în casa fără nume portarul îşi înghiţi decoratiile iar mecanicul sparse în dinţi cheia franceza şi cablul ascensorului ce-o purta la ultimul etaj.

Florin Iaru, *La cea mai înalta ficţiune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, pp. 82 – 83.

Paraliticul cu bene-merenti începu să clefăie clanţa inutila şi broasca goala prin care nu putea curge un cărucior de lux. Ei cu toţii mâncară piciorul mansardei ei cu toţii mâncară ţigla când ea a urcat fâlfâind pe acoperiş când ea nu putea fi ajunsă. Meteorologul de pe muntele Golgota roase timpul probabil iar ultimul Om în Cosmos îşi devora capsula când ea depăşi atmosfera terestra.

— Ce-ai să faci de-acuma în cer? au întrebat-o cu gurile siroind de regrete.

Dar ea era atât de frumoasa încât a fost la fel de frumoasa şi-n continuare.

Iar ei nu găsira în lumea toată în lumea larga destule masele destule gâtlejuri în care să spargă să macine să îndese distanta care creştea mereu şi restul cuvintelor până la moarte”. 6

Insule de biografism modernizează din loc în loc acest spaţiu de joc generalizat cu cuvinte şi obiecte, nereuşind totuşi să infuzeze poemelor un spirit cu adevărat postmodern, căci poetul nu e în stare să spună „eu”:

1 *Aer cu diamante*, pp. 55 – 56.

A reuşit. A plecat la armata. aţa A urcat treptele de aer de la \ venit. A în oiitinental. A iubit una două trei patru bucata femeie). A plecat în alt oraş.

„?

a «amintiri, fără bani, fără nimic.

1 i Iaru se vede limpede faptul ca optzecismul „imodernism „m floare”, ci un spaţiu de con-10 chilibru (în cazurile fericite) între trei man en – emodernismul – cea mai slaba, ce-i drept, dintre ianeardele (plus suprarealismul) şi un postmodernuin încercat numai cu degetul şi mai cu seamă în ele sale so*ft,* culturaliste şi globalizante. Postmodern. În cazul lor, în primul rând tehmea poetica, ci mai ales un anumit/ce/mg, un sentiment aFgratuitaţii marilor focuri de artificii, o lejeritate interioafa nemaiintilmte până; i în poezia românească. Chiar dacă, prin structura, optze-cistii nu au mers, în general, mai departe, faptul ca ei au intre-vazut marginile continentului postmodern şi au campat cu o parte din forte pe acel vast teritoriu este esenţial pentru poezia de azi. Niciun fel de dezvoltare ulterioara nu ar fi fost posibila fără acest fapt poetic. Practic, to*ate* experienţele poetice de după 1989 au avut ca punct de trecere obligatoriu optzecismul, care, precum simbolismul altădată, a acţionat ca o placa turnanta între o lume veche şi una nouă. Optzecismul e, de fapt, o lume poetica în sine, seducătoare şi nereformabila, căci orice reformare îi reduce perfecţiunea. De: ea, puţini poeti ai acestui grup au reuşit o evadare către era: aceasta implica riscul de a face, o vreme, literatura i, mai şovăitoare, mai puţin rotunda. Din păcate, s-a produs, pe de-o parte, o inflaţie de „optzecisti” mai diverse vârste şi orientări, iar pe de altă parte s-a „va o tendinţa de instituţionalizare a optzecis – tr*a*nsformare a sa în *establishment cul*tural, prea cea *>» e Malta fictwne, p.* 43.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

asemănător, de fapt, cu mult hulitul model saizec” valuri, asociaţii, reviste şi edituri perpetuează şi az provincial de a înţelege literatura şi viaţa literar” câteva concepte primitive tin loc de blazon de nob] valoare artistica.

Tot ce a dat mai bun Ion Stratan în poezie este butia sa la volumul colectiv *Aer cm diamante*. Aici’s deja bine faptul, confirmat şi întărit de fiecare dintre utoarele sale volume, ca Stratan este, structural, un poei demist, care torsionează limbajul la toate nivelurile sale exprime un inexprimabil profund, de natura metafizic religioasă. Nichita Stănescu nu lipseşte, ca şi în cazul Cosovei, dintre sursele sale:

„Dintr-o caldare plină de ochi care se văd doar pe ei.

Geruita de greul cu care eul îşi duce meu!”. 8, alături de Ion Barbu, ale cărui sonorităţi sunt uşor de recunoscut în alte poeme. Dar, dacă până aici e vorba de remi-niscente datorate unor afinitaţi structurale, nenumărate alte semne ale poeziei altora sunt presărate pretutindeni absolut conştient de poet, care îşi concepe textul – trăsătura comuna şi foarte importanta a poeziei (şi prozei) optzeciste-ca *intertext*. Nu vom găsi niciodată în poezia modernist; (cu excepţia celor care, în tradiţia anglo-saxona, sunt num „modernişti”: T.S. Eliot sau Ezra Pound, şi care, după e teriile cu care operez aici, îmi par a fi de fapt mai curio postmoderni) o atât de rafinata manipulare a textului co*ntextul a*ltor texte, pe de o parte prin in*tertext (*jo registrele stilistice, colaj textual, dialog al textelor), pe de cz*paratext (*parodie, pastişa, aluzie culturala) şi, inn

„Din poemul Ei”, în vol. Ae*r* cu *diamante,* p. 71.

j V/A-1 <— * *

metaficţiune, autoreferenţialitate). Aceste *ext* (autoci început în poemul *Pentameronul*:

POEZIA OPTZECISTA

area sa va cânt din lira – degeaba!

urzici din creştet mareste geniul şi graba adegeniul şi gratia. a uncitor. Muncesccu t Uni Vă scriu aceste rânduri rugându-va”.

1 din Caragiale, autor pentru care poeţii bucureşteni

Cnaclul de luni” au avut un adevărat cult, sunt frecnu numai la Stratan, ci şi la Iaru sau Cosovei. În cazul

„Stratan însă ele surprind prin contextualizarea lor intot

! auna stranie: ele apar în momente de mare/tensiune linca, jpjrtasindu-se într-un fel de aceasta într-o improbabila ar expresiva) fuziune cu spiritul eminescian:

Orbit şi legat. Să urc bolovanul până la capăt Pe-o strada. Să urlu, să cânt, să mor să nu cadă. Sugrum hidra linga un zid. Zeii întreabă – Nu-i mort, n-a murit? Arunci feciorul este un stupid. Şi ne-njura? Grozav, coane. Parol, rezon, coane. Ce ura!!!” 10

Textul poemelor lui Stratan se întreţese astfel, în diverse feluri

şi după diverse modele, cu alte fibre textuale, ceea ce e un fel de a afirma întrepătrunderea, aderenta şi coerenta uturor în marea tesatura a poeziei româneşti. Procedeul te postmodern, pus însă în slujba unei idei moderniste, a marelui text la care contribuie toţi poeţii11, deghizaţi umilul anonimat al Spiritului creator:

A» e «*diamante*, p. 82 W –, p. 87.

«le aparent identica rutilnim într-un poem al lui Matei

«de Nicolae Manolescu în *Despre poezie*. La pagina icul face distincţia între atitudinea sarcastica a avan

e vechile simboluri poetice, precum *luna*, şi *recuperarea*

POSTMODERNISMUL ROMANESC

„Suntem de Frumuseţe
Lent, indolent
Vomitaţi.
În roata soarelui
Bete.
Durere de sere.
Cel mai pur va putea să sunda Gorgonei cea hida.
Frumos este cerul Senin sau mânios.
I-am ros soarele Până la os.
Mărturisesc. Am scris totul
În beţii, lupanare. Sunt Mate-Fripte.
Privesc la comedie. Plâng.
Curat murdar. Căldura mare”. 12

lor de către poeţii postmoderni, aşezind faţă-n faţă un poem de Geo Dumitrescu şi unul de Matei Visniec. Distincţia e perfect valabila, numai ca poemul lui Visniec, departe de a fi recuperator, este, de fapt, mult mai furios şi mai sarcastic decât al lui Geo Dumitrescu: el se constituie într-un *protest* împotriva impunerii de către inerţiile publicului a temelor şi motivelor revolute: „Înainte de a meepe un poem obişnuiesc/ sa ma plimb îndelung prin parcul municipal/ pe străzile pustu… / Alerg spre casa cu o poftă nebuna de scris/ locuitorii oraşului sau şi aşezat pe două rânduri/ şi aşteaptă aşteaptă aşteaptă/ eu alerg fără să-i văd tulburat şi plin de înfiorare/ cineva îmi deschide

uşa cineva îmi trage/ scaunul cineva îmi aşază hârtia cineva îmi Tntinde/ tocul şi toţi mai apoi: luna tu, stăpâna nopţii…" Acest poem ar trebui de fapt comparat cu *Eminescu* al lui Marin Sorescu, unde aceasta presiune contextuala (Emmescu „n-a existat", ci numele sau e doar o eticheta pentru tot felul de conţinuturi patriotarde) e valorificată pozitiv. Ca poet, Visniec este un existenţialist abstract, nicidecum un postmodern. 12 Ae*r c*u *diamante,* p. 92.

POE$_2$IA OPTZECISTA

lui Stratan nu reunesc întotdeauna texte de pres-tieiu, uşor de recunoscut, din literatura înalta. Câteodată ne urprinde aici alăturarea eteroclita dintre o aluzie la un dieton devenit clasic şi un catren din muzica „de puşcărie":

„De ce să hi poet în timpuri mari? Ce cu ce să compari?
Cel mai el va lupta cu sabia, pana şi mitra Heracle cu Hidra.
Ehei, mmultiti, înăcriti
Lachei, gânduri de tabla menije
Să scrie-n sanscrite:
«Pentru tine, Tanto draga
Am săpat o vara-ntreaga
La canalul care leagă
Dunărea de Marea Neagră»". 13

Alteori câte un „standard" sentimental e deformat sadic şi, în registru grotesc", blasfemator":

„Atunci lumina a cuvântat. Şi-am fost Albie de porci într-un sat Să îl nasc şi să-l pun într-un pom de Crăciun.

Albie de porci te fac, O, ce bucurie cu varsat am să te-mbrac Şi laturi o mie". 14

— Rormula optzecista „clasica" a strălucit o singură dată cu maxima intensitate, în volumul colectiv Ae*r c*u *diamante.*

„P 91

POSTMODERNISMUL ROMANESC

adică foarte la începutul experienţei noii poezii. Cărţile din următorii cinci ani ale poetilor cuprinşi în acest volum – precum şi ale altora care au aderat la aceeaşi poetica, precum Magdalena Ghica sau

Alexandru Musina – au „umplut forma” acestui gen de poezie, al cărui merit principal a fost, probabil, re*descoperirea* și *maximizarea plăcerii lecturii,* Optzecismul esenţial nu a renunţat nici la profunzime, nici la experiment (trăsături legate, de obicei, de o anumită ariditate a textului), dar le-a combinat cu o performanta lingvistica excepţionala, cu ironia şi cu umorul inteligent, cu o emoţie adevărata, lipsită de „sentimental”. Prin aceasta, ei seamănă mai mult cu câţiva poeti din promoţia precedenta (Brumaru, Dinescu, Foarte) decât cu propriii lor congeneri de alte orientări, dovada de cât de înşelătoare sunt simplifi-carile „generaţioniste”.

Aceasta orientare poetica nu trebuie nici fetisizata, nici subestimata. Ea a reprezentat nucleul şi fanionul tinerei generaţii de la 1980. În jurul ei s-au aglutinat alte formule poetice, care au intrat în dialog activ cu grupul central şi între ele, asumându-şi sau negând implicit atitudinea optzecista clasica. În câţiva ani, zeci de poeti au uzat şi au abuzat de formula optzecista, iar consecinţa a fost istoricizarea ei rapidă. Cam prin 1985, simultan cu apariţia semnificativă a problemei postmodernismului în literatura romană, optzecismul era deja epuizat ca formula poetica. Poeţii grupului central au fost siliti să-şi reconsidere poziţiile şi să facă efortul de a intelege ca literatura care le adusese marea popularitate nu mai putea fi continuata. Din păcate, doar unii dintre ei au fost dispuşi – sau au putut – să renunţe la formula care i-a con-sacrat. Ceilalţi au continuai să scrie imperturbabil, până azi, aceeaşi poezie (chiar degradind-o câteodată prin reîntoar-cerea la un modernism pretenţios şi desuet) sau au tăcut ori s-au orientat către alte genuri literare. Ca şi în cazul saize-ciştilor, care nu şi-au putut depăşi formula în anii ’70, se pot număra pe degetele unei mâini optzecistii care au rămas măcar egali cu sine ca poeti după 1985.

POEZIA OPTZECISTA

Înainte de a discuta varianta „hard” a postmodernismuluinilor ’80, marginal! în cadrul formulei optzeciste, dar cu un iitor neaşteptat, să amintim doar, în câteva rânduri, celelalte direcţii mari optzeciste. Prima s-a dezvoltat tot în cadrul Cenaclului de luni”, ca un fel de

reacţie a poetilor valului al doilea fata de imperialismul formulei centrale, ample, aglu-tinante şi holistice. Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter sau Petru Romosan (un discipol, vi*a M*azilescu, al lui Kavafis) scriu poeme scurte, concentrate, autoreferenţiale, asemenea unor hieroglife indescifrabile. Lefter, care s-a ilustrat mai târziu exclusiv ca un remarcabil critic literar, a participat, de fapt, la întreaga viaţa artistica a generaţiei, fiind prezent în toate punctele-cheie ale acesteia: În Ci*nci,* în De*sant '83 (*unde a publicat proza), ca şi în romanul colectiv al prozatorilor de la Junimea", rămas inedit, *Autobuzul de însurafei.* Poemele sale din singurul volum de yersuri publicat până azi, Gl*obul d*e *cristal,* ilustrează direcţia mi*nimalista (*de factura tardo-moderna) a generaţiei:

„Eu cu degetul arătător lipit pe acest glob umblu prin lume

(picioarele: pe pământ;

capul: în nori).

Globul străluceşte la anumite intervale.

În acelaşi timp înăuntrul globului densitatea creste prin acumulare şi trecând prin pielea subţire de pe buricul arătătorului se revarsa în vasele mele sangvine de unde la buze şi ochi.

(Aceasta nu e o lecţie de anatomie.)" 15

Acelaşi intelectualism senzual, încă şi mai marcat de tex-ca experienţa a modernismului „trecut din copt" şi

Ion Bogdan Lefter, *Globul de cristal*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983, p. 59

POSTMODERNISMUL ROMANESC

răsfrânt asupra sa însuşi, îl întâlnim şi în poemele lui Bogdan Ghiu, unul dintre spiritele cele mai lucide ale grupului „lunedist". Actul scriiturii a fost şi este unicul subiect al acestui avizat cititor al posistructuraliştilor francezi. Dragostea, existenta, însăşi raţiunea de a fi sunt, pentru Ghiu, simple funcţii ale scriiturii. Unicul animal interesant rămâne, pentru acest biolog al cuvintelor, poemul:

„În timp ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) eşti tu. Te ascunzi şi foaia te ascunde. Scriind, te (pre) simt, îţi simt trupul tremurător, inegal, nemişcat, una cu pământul. Te pipăi. Ma împiedici

să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hârtie, dincolo de ea? lesi afară, vino deasupra, linga mine, în locul meu! Îmi susţii foaia de hârtie. Contactul nostru e chiar aceasta foaie de hârtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău”. 16

Minimalismul poetic nu a avut nicio consecinţa asupra evoluţiei poeziei în deceniile următoare, dar este un ingredient de fructe în formula poeziei optzeciste, căreia îi conferă o dimensiune de intelectualitate adevărată. Întregul curent al poeziei tinere pare însă a fi fost, încă de la început şi tot mai pronunţat, *antiintelectualist*, ca o reacţie de oboseala şi neîncredere fata de modernismul agonic al anilor ’70. În mod curios, după 1989 minimalismul va deveni un curent major în *proza*.

Mai important! – prin dimensiunile ei în provincie, dar mai ales prin faptul că a produs doi-trei dintre cei mai valorosi poeti ai anilor ’80 – este dimensiunea *neoexpresionistd* a generaţiei. Este singura zona poetica în care mai persista, manifeste şi afirmate ca atare”, marile teme” ale moderm tatii: moartea, nebunia, suferinţa, Poezia cu majuscula, discreditate de mult în întreaga poezie a lumii. Mistica

16 „Legătura dintre noi”, în Bogdan Ghiu, Ma*nualul a*utorului*,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 9.

POEZIA OPTZECISTA

ooeziei ca instrument de mântuire, gravitatea rostirii, violenta bolovanoasa” a expresiei şi-au avut momentul culminant ’n anii ’70, în versurile unor poeti ca Angela Marinescu, Ion (care are însă şi o latura ludica, mai puţin incrmcenata), Virgil Mazilescu sau Daniel Turcea, şi s-au demodat rapid în deceniul nouă. Poeţii optzecisti care au adoptat acest stil sunt, în general, cei la care informaţia asupra modifi-carii poeticilor contemporane a ajuns mai târziu. Ei reprezintă, indiferent de valoarea lor individuală, o insulă „reacţionară” în interiorul poeziei tinere. Pericolul principal pe care aceasta modalitate poetica îl prilejuieşte în aprecierea critica a poeziei este „acapararea” profunzimii şi, a mizei existenţiale în detrimentul poetilor curentului principal, care ar fi doar „buni tehnicieni”. Nenuăraţi critici din provincie – dar şi câţiva bucureşteni – fac aceasta distincţie

„revanşarda”, opunând poeţii „zgomotoşi” ai „Cenaclului de luni”, simpli prestidigitatori ai limbajului, ajunşi la notorietate pe valul unei reclame desantate”, adevăraţilor poeti” ai dramelor existenţiale, care trăiesc departe de agitaţia frivola a lumii de azi. Distincţia este primitiva şi implica multă frustrare şi mult resentiment. În realitate, conservatorismul poetic al expresioniştilor este o formula lirica depăşita, în ciuda prestigiului de care se bucura încă. Cum însă valoarea poetica nu este întotdeauna legată de noutatea formulei – Eminescu era, în definitiv”, nepotul” romanticilor germani, a căror formula o folosea după mai bine de cincizeci de ani de când ea se stinsese în Europa –, câţiva poeti ai anilor ’80 s-au putut face remarcaţi în direcţia neoexpresionista. Ion Mureşan, Liviu Ioan Stoiciu, Mariana Marin şi Nichita Danilov sunt numele cele mai cunoscute. Trebuie de fapt arătat de la meeput ca formula lor s-a lăsat puternic contaminata de poeica optzecista clasica a „Cenaclului de luni”, ceea ce a dus O „postmodernizare” de suprafaţa a poemelor, cu efecte e lrpnie şi sarcasm greu de găsit la predecesorii din anii ’70.

a „ndul lor, poeţii „lunedişti” s-au străduit să egaleze în

POSTMODERNISMUL ROMANESC

profunzime poemele direcţiei expresioniste, adăugind neaşteptate accente grave chiar şi textelor celor mai jucăuşe. În cele din urmă, cu nuanţe spre marginea acuta sau spre cea grava a spectrului poetic, idealul atitudinii optzeciste rămâne *tragicomicul*, categoric estetica definitorie pentru postmodernism (ca şi pentru *antirenasterev*, manierism, baroc etc.) prin carnavalescul, spectacularul şi ambiguitatea subiacente. Gel mai original dintre poeţii acestei direcţii este, probabil, Liviu Ioan Stoiciu. Mai în vârstă decât cei mai mulţi optze-cisti, Stoiciu nu seamănă nici ca formula cu aceştia. Orice constelaţie poetica a anilor ’80 am lua în discuţie, el pare un „rătăcit” în cadrul ei. În cele din urmă, dacă vrem să aproximam neapărat formula sa poetica, am spune ca ea nu seamănă cu nimic mai mult decât cu expresionismul rural, mitologizant şi arhaizant al lui Ion Gheorghe din Ca*valerul true s*au al lui Sorescu din La *Lilted.* Îl deosebesc totuşi de aceştia tendinţele biografiste din La*fanion,*

volumul sau de debut, deşi şi acolo amănuntele unei copilam printre sine de cale ferată sunt aproape sufocate de o mitologie clasica naiva, ca din *Legendele Olimpului.* Latura expresionista a poeziei lui, discreta în primul volum, se accentuează pe parcurs. Cartea sa reprezentativa rămâne *Inima de raze™,* în care lumea apare grotesca, vopsita tipator, o lume de bilci plină de obiecte kitsch ce mai păstrează însă o teribilă legătura cu vechi idoli locali. Discursul este epileptoid, aglutinant”, a story/ Told by an idiot, full of sound and fury...”, lipsit de forma şi structura, dar în care, din noroiul originar, ies uneori imagini puternice şi memorabile:

„Dira aceasta de sânge dusă până la maxim va raci, fericicilor, nisipul să îl puteţi traversa, feriti, cu

17 Vezi Eugenic Battisti, *Antirenasterea*., Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

18 Editura Albatros, Bucureşti, 1982.

parfumurile voastre de mosc în basic!

ermetice, închise în vase, fluviu urmărit de o fiară: în frunte, eu siroind, purtând hainele luate de pe cadavre, ale celor de dinaintea mea, chircit, cu brizbrizuri în direcţia ochilor: mereu un fetus, de om îngâmfat, buzat, în recipient plin cu gelatina: ce pustiu...

tu: stai, iubita, stai aburită la o cărămida (pusă pe foc şi stropita cu picături alterate), cu fata buhaitajsi te calcinezi... şi galeria (nenorociţi de fabricanti de ghirlande) îţi mai proslăveşte trupul obosit [...]” 19

Ion Mureşan a împrumutat şi el de la poetica optzecista forma ampla a poemului, suficient de la rga şi de retorica pentru a putea adăposti un suflu profetic. Imagini viscerale, şocante, sordide sunt mânuite cu brutalitate într-un spaţiu care păstrează mult din ceremonialul modernist al poeziei blagiene sau bacoviene, cu accente certe de lirism conceptual nichitastanescian:

— Poezia menţine echilibrul între raţiune şi corp. jtau cu ochii lipiţi de zid. Puţin mai mult de m-aş iubi scotindu-mi ochii m-aş prinde cu orbitele goale ca şi cu două ventuze de perete.

Liviu Ioan Stoiciu, *Inima de raze*, p. 41.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Atunci ai spune: firea contemplativa e ca o uşă dubla între două încăperi. Şi ai chicoti asemeni femeilor frumoase, care ori de câte ori li se împlineşte o previziune fac câte o criza de maturitate.

Iată, cele ce au fost colcaite de semnificaţii. Nu mai departe la 17 ani am avut ideea unui poem: statuia poetului sculptata într-o stânca de pâine, spânzurata cu un ştreang de poarta unei fabrici; îndrăgostiţii scrijelesc cu briceagul pe pieptul poetului, de exemplu: CHITA + MONY = IUBIRE; Mai târziu: vad lumini printre aburii mâinilor Mai târziu: urmăresc cu degetul un bob de piper într-un pahar cu vin. Apoi într-o iarna soseşti tu şi ai aceste cuvinte pentru mine:

Noi trecem dintr-un an într-altul ca dintr-o cameră într-alta, astfel îmbătrânim.

Ma plimb prin oraş cu pânze de păianjen în gura".

Nici în cazul său, nici în cel al lui Stoiciu sau al Marianei Marin (a cărei poezie, cândva admirata, era o combinaţie ciudata de Florin Iaru şi Ion Mureşan) şi nici în cel al neo-romanticului Nichita Danilov nu poate fi vorba de o atitudine postmodern! în poezie, nici măcar în acel mod mai curând metaforic în care se spunea cândva ca tradiţionalism interbelici erau mai degrabă „modernişti cu subiect rural". Postmoderne sunt aici câteva procedee de suprafaţa: modul de a construi poeme lungi din fragmente aparent aleatorii – tehnica mai curând eliotiana –, contracararea notelor prea grave cu acute (auto) ironice etc. Biografismul, complet absent la Mureşan, este, cum am văzut, unul înşelător la Stoiciu.

20 Ion Mureşan", Izgonirea din poezie", în Alexandria Musina, An*toloff** po*eziei Generaţiei* '80, Editura Vlasie, Piteşti, 1993, p. 173.

POE2IA OPTZECISTA

Acestei zone a optzecismului, în ciuda faptului că a dat câţiva oeti foarte buni, i se poate reproşa ca duce mai departe mollelul cultural al poetului damnat, boem", genialoid", întotdeauna predispus la discursuri oraculare, la ruinarea propriei vieţi şi a celor din jur, în numele „genialităţii" căreia trebuie să i se irte *ofice exc*es. Este modelul

generaţiei şaizeciste, lutul din care se construiesc statuile în lumea noastră provinciala. Una dintre misiunile implicite ale optzecismului a fost tocmai impunerea unui nou model, al poetului cu spirit critic şi cu simţul relativităţii valorilor, compatibil cu o lume pluralista şi liberala, în schimbare permanenta. Din păcate, calitatea intelectuala şi umană a multora dintre autorii grupului nu a fost cea aşteptata şi unii au căzut victima modelului precedent, mai comod şi mai consolator.

Aşa încât nu constituie în niciun fel o surpriză faptul ca nu optzecismul esenţial (deşi poetul cel mai cunoscut al noilor grupuri, Cristian Popescu, a fost, structural, foarte apropiat de „lunedişti", ca şi Daniel Banulescu saujudith Meszaros), nici neoexpresionismul provinciei nu au avut consecinţele cele mai spectaculoase pentru evoluţia poeziei de după 1989, ci una dintre poeticile „marginale" din anii '80, pe care o putem numi „biografista", prozaista" sau, cu un cuvânt creat de Frank O'Hara", personista". Este direcţia iniţiată la noi de Mircea Ivănescu, sub directa influenta americană, şi urmata de foarte puţini poeti ai anilor '70, între care Petre Stoica şi Constantin Abaluta. Succesul enorm al acestei formule în poezia tinara de azi se poate explica prin nevoia acesteia de spontaneitate şi directete, prin oralitatea poemului, care-l face mai asemănător mesajelor mediatice, prin oboseala mijloacelor poetice sofisticate şi a marilor teme metafizice, existenţiale, culturale etc. Poemul biografist este spontan şi aleatoriu", a meditation in an estate of emerency", după expresia aceluiaşi O'Hara. Cum am. văzut, o endmta spre prozaism, stil „plebeu" şi exprimare colocviala a, de altfel, ca ingredient şi în formula optzecista clasica.

394 POSTMODERNISMUL ROMANESC

dar acolo ea se combina cu o mare desfăşurare de resurse poetice de alta natura. Formula biografista pura trebuie cau-tata printre marginalii generaţiei '80.

Unul dintre ei este Romulus Bucur, poet prezent în volumul colectiv *Cinci*, care grupează autori mai curând „centri-rugi fata de optzecismul standard. Entuziasmul lui Romulus Bucur fata de poezia (post) moderna americană este total şi neascuns. Cele mai evidente

procedee stilistice şi de punere în pagina specifice unor e.e. cummings, William Carlos Williams, Wallace Stevens etc., precum şi reflexe ale ly*rics-urilor* muzicn rock sau orientalismele beatnicilor sunt prezente şi la poetul aradean, care se foloseşte de ele cu naturaleţe în propmle sale scopuri. Textele lui sunt simplitatea însăşi şi inex-presivitatea întruchipata, aşa încât au calităţile aerului în care se poate respira:

„Decât să scrii poezii mai bine ai face o Muncă Folositoare să repari ceva pe lângă casa de pilda

— Bineînţeles nimeni nu îndrăzneşte să mi-o zica dar li se citeşte pe mutra aşa ca din când în când le dau şi lor satisfacţie în aceasta duminica i-am dat de capăt unei broaste blocate am demontat-o am îndreptat ceva la ea am uns-o cautind după o scula

POEZIA OPTZECISTA 395

mi-am amintit ca şi bunicul fusese lacătus toată viaţa f. –.]” 21

O influenţa neaşteptat de mare asupra poeziei optzeciste şi mai ales postoptzeciste a avut-o antologia *Vânt potrivit până la tare22*, apăruta în 1982 şi reunind versurile a zece tineri poeti germani din România. Dezvoltarea lor a avut loc înainte de experienţa optzecista, într-un mediu cultural, fireste, german, considerabil mai avansat ca teorie şi practica literara decât cel romanesc. Modelul cel mai des citat (alături de altele ca Rudolf Dieter Brinkmann, Peter Handke, Günther Kunert, Völker Braun dar şi americanul Frank O'Hara23, care va deveni şi în cazul poetilor romani un adevărat spirit tutelar, mai ales după 1989) este cel al poeziei directe şi cu preocupare pentru social a lui Bertolt Brecht. Antologia poetilor germani trebuie considerata la fel de importanta pentru poezia anilor *'8* & ca şi *Aer cu diamante* sau *Când*. Ea a constituit un şoc fa vremea ei pentru poeţii romani şi a făcut imediat foarte populare în mediile poeziei tinere câteva nume: Richard Wagner, Franz Hodjak, Rolf Bossert, William Totok, Johann Lippet, ca şi pe cel al poetei Anemone Latzina. Influenta lor, la început minima – căci optzecistii nu erau încă pregătiţi să accepte altfel de poezie decât multicolorul lor melanj „beatlesian” –, a crescut cu timpul, determinând o serioasa meditaţie a câtorva poeti romani asupra valabilităţii artei lor. Poezia germanilor era seaca, în alb-negru, perfect

prozaica, marcată de o puternica nota biografista. Bi*ografie.* Un *model d*e Johann Lippet este, le exemplu, relatarea sobra a povestit familiei autorului.

Romulus Bucur, *Literatura*, *viaţa*, Editura Cartea Românească, „cures

1985, p. 26. Editura Kriterion, Bucureşti„Ezi postfata volumului, semnata de Peter Motzan.

expresiva nu atât prin puţinele procedee artistice folosite (decupaj, punere în pagina etc.), cât prin faptele relatate. Exista aici, pe lângă oralitate, discurs narativ şi prozaism, o anumită tendinţa minimalista, specifica tuturor tinerilor poeti germani: un anume laconism, o aversiune pentru „mesaj” şi „efecte”, un realism brut şi, de multe ori, intenţionat inexpresiv:

„Eu, johann lippet, mă, *trag doar indirect din banal*, *maică-mea m-a adus pe lume în Austria*, *unde ea însăşi venise din uniunea* sovietică *şi întrebarea cum şi de ce mi-o voipune încă multavreme*.

peretele fals în dosul căruia o virise maică-sa vitrega o strâmtora tot mai mult a rezistat doar şaptesprezece zile atitia ani o-mpovarau în acea camara de alimente şi-i era frica de singurătate de autorităţi şi de soldaţi cu un cufăr într-o mina şi o pernă sub braţ a pornit la drum şi ea care nu fusese nici măcar odată cu trenul începu să urasca toate călătoriile după primul popas mai ca lumea mâncarea i se stricase şi ea care nu se târguise vreodată şi nici nu se tocmise pentru simbrie de la cincisprezece ani când îşi începuse cariera de fata în casa la medicul şi farmacistul din sat a început să se târguiască

să-şi vândă perna pentru un codru de pâine”. 24

Şi Richard Wagner scrie *însemnări în cronica familiei*, dar într-un spirit diferit, uneori pronunţat eticist, alteori ex-presionist-abstract, oricum mult mai puţin inocent decât Lippet. Spiritul indecis, pierdut în dileme de nerezolvat, al lui O’Hara e prezent şi în textele poetului german, dezlânate şi inteligente, concrete şi

meditative, gânduri a căror spontaneitate n-o mai mgradeste nimic. Efectul de autenticitate al meditaţiilor lui Wagner este remarcabil, mai cu seamă că, fapt specific poetilor din antologie, textele „prind” adesea fragmente din oroarea cotidiana a totalitarismului comunist:

„Aştept în strada pe-o vreme închisa, ploioasa autobuzul. Apoi, dintr-odată intersecţia e pustie. Deasupra pietii se aud megafoane. Se agita nervoase două uniforme: nu traversal! IRugam nu traversaţi! Ziua închisa, ploaia e cuminte de tot. Pe partea cealaltă autobuzul şi eu aici şi după un timp tree ca fulgerul, cu lumini albastre în maşinile lor mondiale demareclasa, ca fulgerul tree, şi timp de câteva clipe îi poţi atinge cu privirea. Îmi vine autobuzul, zi închisa, ploioasa, stopurile-şi schimba cu repeziciune culorile, oamenii atârna muti în transporturicomun.

Poezia de fata e pentru Miriam Makeba Miriam, ia loc aici. Despre apartheid se mai poate vorbi.

Pe-o ilustrata de la difuzarea presei Angela. Câteva clipe plutesc trans

VW potriviptina la tare, p. 51.

versal în aer. În imaginile acestei toamne. La cât se vinde nedumearea, întreabă unul, un tip pe puncte ţinând de deceniu.

Chipuri à la George Grosz, o după-amiaza din cuvinte repezite. Şi sentimentul acela: să te ridici să pleci”. 25

Mai apropiat în spirit de Dinescu şi de optzecisti este Franz Hodjak, care nu are însă culoarea şi exuberanta imagistica a primilor. Un anumit gust pentru experimentul artistic îl au însă în comun. Hodjak se confesează mai puţin decât ceilalţi tineri poeti germani şi mizează mai puţin pe spontaneitate. El e mai degrabă înclinat către obiecte poetice *ready-made*, în spirit pop-art, cum este mult citata *Salata orientals*:

„Întrucât nu exista reţeta stricta se vor lua de la caz la caz cartofi roz sau din cei făinosi fierti bine de tot şi tăiaţi în felii subţiri potrivite sau groase dar asta nu contează întrucât nu eşti pus sub supraveghere peste care se taie sau se dau pe răzătoare două cepe dulci oua

rascoapte sau mai moi proaspete încă ceva verdeata se amesteca totul cu maioneza sau smântâna sau şi eu şi cu asta rămâne o problemă interna a fiecărui vas de bucătărie” 26 etc.

Textele sunt elaborate, uneori prea vizibil, ca nişte mici ju-carii de hârtie, unde „mesajul” e, de fapt, mai mereu subor-donat dexterităţii poetice. Din acest punct de vedere Franz Hodjak e mai curând un neoavangardist, deşi oralitatea degajată a poemelor – chiar şi a celor mai obiective – le da o „fata” postmoderna:

„Libertatea care ne asigura zilnic

«*Ibid*., p. 108.26 *Ibid*., p. 22.

O anumită deschidere este la fel de mare ca deschiderea pe care zilnic o asiguram libertăţii”. 27

Spre deosebire de optzecisti, tinerii poeti germani – apartinind, ca vârsta, mai curând generaţiei precedente – au fost, şi în poezie, şi în viaţă, angajaţi social şi politic. Mulţi dintre ei au suferit şi consecinţele opoziţiei fatise la regimul politic al României anilor ’70 şi ’80. Conexiunea lor, prin limba şi cultura germana, cu lumea libera i-a maturizat mai repede şi i-a înzestrat cu o conştiinţă civica pe care optzecistii, obse-dati de imanenta literaturii şi de libertatea interioară a artistului pur, nu au avut-o decât într-o forma-implicita, latenta, suficienta doar ca să-i împiedice să fac-mari) compromi-suri. Acest militantism social-politicy-umulat cu o viziune avansată asupra poeziei, face ca astăzi poezia lor să fie încă proaspăta şi să servească de model atât numeroaselor grupuri; nouăzeciste”, cât şi celor mai tineri poeti de azi. Din păcate pentru cultura romană, aproape toţi poeţii germani au părăsit tara în anii ’80, continuându-şi (în cazul multora cu succes) activitatea poetica în Germania reunificată.

Poezia optzecista a fost vedeta incontestabilă a artei anilor ’80 în România, fiind mişcarea cea mai conştienta de sine şi cea mai coerenta estetic a momentului. Ideea existentei unei *generaţii* a artei tinere (mulţi pictori, muzicieni, oameni de teatru etc. s-au declarat mai apoi, cu diverse azn”, optzecisti”) i se datorează în mare măsura, aşa n i se datorează şi co*mportamentul s*ociocultural, re-exele ideologice şi de politica literara ale majorităţii grurilor care i-au urmat, indiferent dacă

ele s-au manifestat

7 p. 18.

ca aliaţi sau ca adversari. Poeţii şi prozatorii optzecisti au fost şi redutabili teoreticieni literari, capabili să reflecteze inteligent şi matur la sensul operei lor. Mulţi sunt astăzi universitari cu o reputaţie stabilita şi în lumea academica. Pornind la drum cu aceste calităţi pe care puţini dintre predecesorii lor le-au avut, având în plus şansa de a-şi fi făcut studiile într-o perioadă de deschidere culturala, ca şi pe aceea ca schimbarea de regim politic i-a prins încă imeri, optzecistii au toate atuurile necesare pentru ca în câţiva am să devma „clasicii" contemporaneitaţii. Cât timp acest lucru nu înseamnă „clasicizare", oficializare şi satisfacerea orgoliilor personale, faptul este normal şi bine venit. Dar închistarea în optze-cism, mitizarea acestui grup literar (de altfel atât de viu şi de divers), folosirea sa ca ambarcaţiune de salvare pentru ne-numarati autori fără nume, afilierea forţata a tuturor scriitorilor mai tineri la „mişcare" – într-un cuvânt dogmat*ismul optze*cist în curs de constituire – nu vor putea decât să deformeze spiritul tineresc şi anticonvenţional al optzecismului adevărat.

Marea valoare teoretica a poeziei optzeciste consta în *descoperirea postmodernismului* ca lume artistica relevanta şi centrala, ceea ce a echivalat cu deschiderea unui continent estetic, explorat doar sporadic până atunci şi fără conştiinţa găsirii unei lumi noi. Fără aceasta revelaţie, înţelegerea modernităţii (în sens depostmodernitate) literaturii romane de după război este imposibila. *Patternul* postmodern este astăzi singurul în stare să genereze imagini alternative coe-rente şi credibile ale scrisului romanesc, care să termine cu ticăitele istorii tradiţionale.

Aceasta nu înseamnă însă ca optzecismul este un postmodernism tipic şi esenţial, ci mai curând unul genuin, ezitant, împovărat de tradiţie. Aşa cum s-a văzut, sintagme ca „poezia anilor '80", poezia optzecista", optzecism" şi. postmodernism" nu se suprapun exact. Destui poeti numiţi în virtutea vârstei şi datei

debutului „optzecisti” nu au, de fapt.

ci o legătura *cupoetica* generaţiei ’80. Alţii, evident adepţi acestei poetici, nu adera *ideologic* la setul de reguli comortamentale şi etice ale grupului, adică la ceea ce s-a numit optzecism”. La fel, este cu neputinţa să-i numim pe toţi nostmoderni, oricât de convenabil ar fi acest lucru ca politica literară. Dar, la jumătatea anilor ’80, după ce aproape toţi autorii importanţi publicaseră primele două-trei cărţi (aproape în toate cazurile cele mai bune de până azi), nu critica literara, ci poeţii înşişi au devenit deodată conştienţi ca nu practicau, în zonele cele mai înaintate ale operei lor, vreun ultramodernism „normal” în logica progresului infinit al artei (logica a modernităţii), ci al*tfel d*e poezie, lipsită de sens în aceasta logica, dar, la rândul ei”, normala” pentru lumea noua în care trăim. Aplicate post *festum la* poezia optzecista, criteriile poeticii postmoderne nu pot decât să decupeze zone mai mult sau mai puţin „curate” de atitudine şi tehnica postmoderjia în cadrul unui puzzle *compl*ex, de natura mai curând psihed*elica.* Despre opere cu adevărat postmoderne, la fel de pure ca ale „Şcolii de la Tir-goviste” sau ca poemele lui Mircea Ivănescu, vom putea vorbi doar după 1989, când noua estetica a devenit cu adevărat centrala şi funcţionala şi când câţiva autori, o minoritate între optzecisti, au avut curajul să se desprindă de formula sintetica a grupului şi să păşească pe noul continent, la concurenta de-acum nu cu vechii camarazi, ci cu Jupii tineri” ai noii poezii, ai noii ficţiuni. Dar, din acel moment, scrierile lor nu mai pot fi numite optzecis*te.*

Proza optzecista

Prozatorii anilor ’80 pot avea un „aer de familie” cu poeţii. Totuşi ei sunt diferiţi de aceştia şi, în general, au existat puţine legături între cele două grupuri. La „Cenaclul de luni”, nucleul tinerei generaţii, se citea numai sporadic proza, ocazii cu care erau apreciate mai cu seamă efectele de oralitate imediata. Atmosfera „mondena”, strălucitoare, asistenta prea numeroasa, dominarea sa absoluta de către poeti cu statut de „vedete” făceau din acest cenaclu un loc impropriu pentru discutarea prozei, arta cu o importantă latura de

„meserie”. Lipseau acolo răbdarea şi exerciţiul urmăririi construcţiilor narative mai complicate.

Cu totul aha era atmosfera la cenaclul, Junimea”, condus de criticul Ovid S. Crohmălniceanu, unde şi-au făcut ucenicia aproape toţi prozatorii optzecisti meepând de pe la jumătatea anilor ’70. Dacă până prin 1977 el nu s-a deosebit prea mult de un cenaclu studentesc obişnuit, ulterior el a devenit tot mai mult un adevărat „grup de lucru” format din profesionişti ai scrisului. Studenţii propriu-zişi au venit tot mai rar, speriaţi de nivelul teoretic foarte ridicat al discuţiilor şi, până la urmă, de-a lungul întregului deceniu noua – chiar şi după 1984, când a fost interzis „Cenaclul de luni, şi chiar până după 1990, când au mai avut loc câteva şedinţe firave – cenaclul. Junimea” a funcţionat săptămâna de săptămâna, reunind mereu aceiaşi 10 – 15 autori (şi pe aproape nimeni în afara lor) şi devenind astfel o adevărată scoala literara, probabil cea mai importantă şi mai influenta a vremu-La jjunimea” se citea şi poezie, şi chiar teatru, dar marele

PROZA OPTZECISTA

şi adevăratul interes era pentru proza. Fascinaţia prozei era atât de mare, încât nu i-au rezistat nici câţiva poeti, deveniţi ulterior romancieri de forţa. Emulaţia dintre prozatorii cena-clului se deosebea radical de concurenta sufocanta din cenaclul condus de Nicolae Manolescu. La. Junimea” legăturile de prietenie şi respectul profesional erau mai adânci şi mai adevărate. În general, seriozitatea discuţiilor, care mergeau până la detalii tehnice aproape impalpabile, răbdarea neverosimila cu care erau ascultate texte ce puteau dura şi câte o oră întreaga şi mai ales sistemul de „roluri” la care participau membrii cenaclului – echivalentul mai modest al sistemului de „vedete” lunediste – au făcut din frecventarea sa o experienţa extraordinara pentru fiecare dintre ei1. Solidaritatea

1 Cenaclurile studentesti, ca nuclee *underground* de societate civilă, au fost, în anii ’80, cele mai deschise şi mai liberale instituţii culturale româneşti. Dacă „fenomenul Noica” şi mişcarea spirituala din jurul sau

(contemporana cu aventura optzecista) au fos, r cu adevărat

tentative de gândire filosofica libera şi au inclus un proiect ambiţios de „regenerare”.

culturala a lumii româneşti, nu e mai puţin adevărat ca, pe de-o pane, gândirea noichista nu se revendica nicidectim de la sursele democraţiei şi ale liberalismului european, ci mai. curând continua linia nationalismului autohton, iar pe de aha parte. ea este prea ocupata cu descrierea „maladiilor” lumii de azi pentru a o putea înţelege cu adevărat. Aşa încât e greu de spus, astăzi, dacă mişcarea „paltiniseana” a fost cu adevărat benignă pentru cultura romană, în ciuda „disidentei” sale fata de dogmele comuniste. Foarte semnificativ e mai ales faptul ca, deşi i-au păstrat mereu o profundă afecţiune, discipolii săi au fost siliti să se delimiteze de o bună parte din ideile maestrului, aflate în vadit conflict cu ideologia lumii libere contemporane. Dimpotrivă... Cenaclul de luni”, ca şi. Junimea” au fost devarate scoli ale democraţiei, tolerantei şi libertăţii de gândire. Aici

— Nzura nu a existat niciodată, şi spiritul liberal a fost la fel de firesc şi dervazrv ca şi aerul respirat de participant! O întreaga generaţie de scriitori

rost educata în acest spirit de către mentorii ei, Nicolae Manolescu şi

Crohmălniceanu (la care se adauga Eugen Simion, Mircea Martin, n Manolescu, Ion Pop, Marian Papahagi şi aici oameni de aceeaşi cali

— Generozitate intelectuala care au condus în acea vreme cenacluri şi uterare). Rolul lor în formarea tinerilor autori ca spirite libere, pre

14 între într-o lume libera este inestimabil.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

tinerilor prozatori s-a manifestat scriptural şi editorial tot prin „opere colective” – trăsătura specifica noii generaţii mult imitata ulterior. Am vorbit deja de romanul colectiv Au*tobuzul de însuratei,* rămas încă netipărit, la scrierea căruia au participat aproape toţi membrii, Junimii”...Manifestul” noilor prozatori a fost însă cunoscutul volum colectiv de proza scurta De*sant* ’83*,* care, alături de Ae*r c*u

diamante și Ci*nci,* definește o nouă atitudine artistica și un nou mod de a intra în arena literară. Co*mando,* pl*uton,* de*sant* (termeni cu care au fost definiti sau cu care s-au autodefinit poeții optzecisti) sunt termeni militari care arata disciplina, solidaritate și agresivitate, fapt care i-a iritat pe mulți la vremea lor. Aparenta de bloc unitar a noilor autori ce se revendicau de la o poetica mai mult sau mai puțin comuna a derutat critica neatenta sau răuvoitoare, așa încât și azi se mai vorbește uneori despre generația ’80 ca despre un grup interesant, omogen, dar fără personalități.

În realitate, la fel ca poeții, nici prozatorii optzecisti nu urmează o singură direcție, ci sunt diverși și versatili”, umplină” spațiul poeticilor contemporane de la proza aproape „tradiționalista” până la cele mai avansate experience avangardiste, onirice și postmoderne. Sunt, în general, cunoscute opțiunile de poetica a prozei (devenite, ca și în cazul poeziei optze-ciste, embleme nu lipsite de o anume simplificare) care-i deosebesc de la prima vedere pe tinerii prozatori de scriitorii generației precedente. Ele sunt sintetizate de Ovid S. Crohmălniceanu în prefața Desa*nt-ului și r*eluate apoi de critica literal sau mai nuanțat: „Obiectul predilect al atenției lor este realitatea cotidiana actuală. În acest sens, obsedantul deceniu încetează să-i mai obsedeze. În schimb, sunt un termometru foarte sensibil la stările de spirit prezente și produc o literatura scoasa din experiența nemijlocita a condițiilor vieții zilnice [...] Ceva... se petrece și acum pe o scară mai larga, în aceste proze, iarăși scurte. Suntem martoni unei adevărate resuscitări a genului care vegeta de la o vreme, se inițiativelor celor mai curajoase aparținând romanului

PROZA OPTZECISTA

urmare, acești tineri prozatori se disting printr-o dezin-Inira simptomatica în referirea la mecanismele perfecte sau jofectuoase care compun dinamica social! Atenția lor trece, ja fundal spre individ, urmărește nu problemele generale, blestematele dileme personale [...]. Senzația pentru cititor ste a unui spor considerabil de *autentilitate*. [...] Factura arațiunilor comunica de asemenea o impresie puternica de ’nedit. Acești tineri sunt marcați de experiențele mai noi ale prozei. [...]

Relativizarea figurilor şi situaţiilor, întoarcerea autorului asupra lui însuşi chiar în timpul redactarii textului, denunţarea naturii iluzorii a activităţii imaginative, prezentarea multitudinii soluţiilor posibile când e vorba de transformat realitatea în ficţiune nu rămân niciodat! gratuite, au mereu un rol precis, conferă faptului banal o semnificaţie superioara social-morala, introduc o distanta ironica, menita sa prevină concluziile simpliste sau să ruineze anumite mitologii literare. Umorul intelectual, nelipsit nici el aproape de nicăieri, este un indice al inteligentei treze. [...] Funcţionala e şi preferinţa pentru fragment. [...] Un sector restrâns aparţine, totuşi, experimentului «pur/», «textualizării» propriu-zise, fiindea spiritul prozei tinere este să lucreze, în general, cu cărţile pe fata, iar o ochire în laboratorul scrisului n-are de ce să strice, dimpotrivă”. 2 Aceste rânduri sunt o sinteza onesta a ceea ce nu poate fi, de fapt, sintetizat. O anumită incompatibilitate între unele trăsături scoase în evidenta de critic este evidenta. Încă de la început câteva fisuri importante de ideologic şi practica literara au existat între diversele tendinţe ale prozei desantiste. Să privim mai îndeaproape micul tablou sinoptic schiţat de Ov. Crohmălniceanu.

nina trăsătura distinctiva a noii proze este preferinţa autorilor pentru proza scurta. Opoziţia cu specia dominant!

În el” (j) ca a romanului nu este numai una de teorie literara, ci

I ales una ideologica: la fel ca poeţii congeneri, prozatorii în °r optzeci şi-au definit identitatea mai ales prin opoziţie

Dese”» *’83*, pp. 5 – 7.

fata de autoru anterior! Că este aşa o arata faptul ca, imediat ce individualitatea grupului nu a mai lăsat loc dubiilor, adică după 1985, prozatorii tineri au trecut şi ei la roman, abia în *acel* moment apărând, de fapt, adevărata miza teoretica a grupului. Căci, privind lucrurile strict teoretic, nu distanta între proza scurta şi roman defineşte cel mai bine schimbarea de poetica narativa din anii ’80, ci distanta dintre două tipun de roman: cel modernist – al obsedantului de-ceniu – şi cel

postmodern. Până să ajungem la aceasta dis-tmetie să urmărim însă consecinţele opţiunii, generale şi imediat vizibile, ale desantiştilor pent.ru proza scurta. Nu voi extinde acum asupra întregii literaturi romane mecanismul alternantei dintre proza scurta şi roman. Ajunge asocierea clasica – grotesc de simplista de altfel – a prozei scurte cu scriitura „artista” (de la romantismul aristocratic al pasoptiştilor şi mai ales al postpaşoptiştilor la simbolism şi de la avangarda la textualism şi minimalism), iar a romanului cu energia „bolovanoasa”, incolora stilistic. După război însă, alternanta lor depăşeşte cu mult simpla relevanta literară. Romanul, acum, tinde să fie *establishment, pe* când proza scurta capăta tot mai mult semnificaţia/roWez. Anii ’50 sunt anii romanului dogmatic, fresca globală în care toate clasele şi „paturile” sociale trebuiau reprezentate „corect” – aşa cum erau descrise în sociologia marxist-leninista –, iar lupta de clasa trebuia să se desfăşoare fără echivoc între elementele „sănătoase” şi „reacţionari”. Romanul devenea astfel aproape un document de partid şi în orice caz un important mijloc de propaganda. El era indiscutabil cu simple mijloace de critica literară. De aceea, la începutul anilor ’60, fronda scriitorilor tineri contra dogmatismului ia forma refuzului de a mai scrie roman, specie periculoasa şi compromisa, căci oglindirea globală a societăţii nu se putea face în acel moment cu mijloace artistice oneste. lesirea din aceasta dilema ideologica s-a făcut prin subterfugiul prozei scurte, care; având în vedere volumul redus, nu mai putea avea pretenţia exhaustivităţii oglindirii sociale, marginindu-se la prezentarea

PROZA OPTZECISTA

nor cazuri individuale. T. Mazilu, Nicolae Velea, Fanus Neagu, Radu Cosasu, C. Toiu şi aproape toţi ceilalţi prozatori ai aceleiaşi generaţii au scris povestiri şi nuvele în care personajul provenea din vechiul stereotip al deceniului precedent, taranul mijlocaş, văzut ca un „ezitant”, un „sucit”, deci un individ care, între anumite limite, putea avea libertate interioara, psihologie proprie şi o anume independenta sociala. Aceasta libertate şi-au luat-o şi prozatorii înşişi, care, treptat, au depăşit realismul socialist către o proza mai moderna. Anii ’70 au

fost iarăşi ani ai romanului, şi din nou romanul a funcţional ca „parte din sistem”, ca *establishment. De d*ata aceasta mai puţin vizibil şi mai sofisticat. Noul roman, numit curând „romanul politic” sau „romanul obsedantului deceniu” prelua de la proza scurta precedenta noul „look” modernist (influentele nu mjti erau, de-acum, Solohov sau Gorki, ci Joyce, Faulkner, Hemingway, Camus, Márquez etc.), dar esenţial urmăreau acelaşi ideal de reflee-tare macrpsociala şi macroistorica a unei lumi ca şi romanul dogmatic. Nu mai era însă o lumcontemporana, ci una de-calata cu un deceniu. Noii pro/aton spun, cu un remarcabil succes de critica şi de public, povestea anilor ’50, criticând, în general, în termeni duri”, greşelile” comise atunci de dogmaticii stalinisti. Euforia publicului, care vedea spuse pentru prima dată (uneori cu adevărat curaj, ca în cazul lui Preda din volumul al doilea al Moromeţilor) *adevăruri in*terzise până atunci, a camuflat multă vreme un fapt care astăzi este mult prea evident: curajul romancierilor momentului era, de cele mai multe ori, unul „cu voie de la politic”: condamnarea abuzurilor echipei Dej fusese făcuta oficial de noua conducere a ţării de după 1965. Scriitorii erau, prin urmare, din nou „pe linie”, ceea ce deforma evident perspectiva lor, din pretenţiosul punct de vedere al analistului politic improvizat. În ciuda evidentei nedreptăţilor şi atrocităţilor descrise.

Cluda unei, câteodată, perspicace analize a mecanismului răului şi al puterii – ca în unele romane ale lui Ivasiuc –, peste tot o inhibiţie a generalizării: răul e considerat nu

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Inerent sistemului, ci accidental, ţinând de o etapă de pionierat şi datorat neînţelegerii corecte a doctrinei comuniste de către unii din cei ce o aplicaseră în trecut. Aşa încât, până la urmă, citind multe dintre aceste romane, ai senzaţia stânjenitoare ca ele exprima o *aderenta* esenţiala la „adevăratul” comunism. Din aceste motive, o nouă fronda devine din nou necesara, şi tinerii semton optzecisti recurg, deloc surprinzător, la vechiul mecanism al opoziţiei proza scurta (= revolta) vs. roman (= conformism ideologic). Aceasta opţiune este însă, de data aceasta, departe de a avea numai o semnificaţie ideologica. Noua proza

tr*eb*uie să fie proza scurta şi din alte raţiuni. Una dintre ele ţine de o nouă referentialitate, care abandonează macrostructurile sociale şi macroistoria în favoarea investigării mediilor marginale (noile lumi apărute datorită ingineriei sociale comuniste: lumea navetiştilor, a ghetourilor „muncitoreşti”, a caminelor de ne-familişti, a studenţimii locuind în condiţii mizere, a cozilor interminabile din fata magazinelor, a profesorilor şi medicilor stagiari etc.) şi a vieţii cotidiene într-o Romanic absolut contemporana. Acest nou realism, al sordidului, al cenuşiului, dar şi al unui anumit gen de pitoresc kits*ch,* mergând uneori până la un hiper-realism halucinant, este foarte greu de sus-tinut pe spaţii mari. Schiţa, nuvela, povestirea scurta, fuzionate într-o entitate minimala ce nu se poate numi decât text, reprezintă forma ideala pe care, instinctiv, proza optzecista şi-a ales-o pentru o sinteza optima între ideologia, sociologia şi literaritatea textului. Un micr*orealism textual, op*us ideologic valorilor comuniste, ar putea fi definiţia prozei desantiste pe direcţia ei principală, care, ca şi direcţia „lunedista” în poezie, a influenţat adânc toate celelalte forme prozastice ale anilor ’80. Nu exista deci, nici în proza, forme pure, ci doar dominante aflate într-o tensiune dinamica unele cu celelalte.

Observaţia noilor medii nu era posibila cu mijloacele prozei anilor ’60 şi ’70. Şi acest lucru nu înseamnă doar ca fiecare realitate cere o anumită abordare stilistica (ceea ce ar duce la

PROZA OPTZECISTA

un fel de subordonare a literaturii fata de real): reversul este la fel de adevărat: realitatea, care nu exista ca atare, este *construită*, devenind *realitate semnificativa artistic*, printr-o acţiune textuală. În proza optzecista, mai mult decât în orice alt tip dominant de proza de până atunci (dar asemănător cu tipuri marginale ca „Scoala de la Târgovişte”, de exemplu), textul şi realul se contopesc, se afirma şi se neaga alternativ, descrund până la urmă o entitate translucida, indeterminata, pe care am numit-o cândva te*xistenta ş*i care corespunde *stării a treia,* pisicii lui Heisenberg, obiectelor imposibile ale lui Escher – re*cte ob*iectului postmodern. Iată cum o tripla necesitate – ideologica, epistemologica şi artistica – a dus la dominanta

genului scurt în proza tinara a anilor ’80. Supre-matia genului scurt este aproape absoluta până la jumătatea deceniului, când, optzecismul devenind *establishment* literar, apare şi se accentuează tot mai mult către anii ’90 tendinţa către roman. Romanul optzecist şi cel postoptzecist îşi vor asuma deplin condiţia postmoderna, pe care proza scurta doar a intuit-o, instituind o paradigma noua, de un mare interes teoretic.

Rareori însă – ca să revin la optzecismul prozastic „standard” – cei doi versanţi ai mi*crorealismului textual* s-au echilibrat perfect în opera vreunui autor. Chiar de la ince-putul istoriei grupului s-a conturat o fisura între prozatorii care se aratau interesaţi mai curând de primul termen al sintagmei („realiştii” grupului) şi cei care meditau mai ales la aspectele textuale ale povestirii: „textualiştii”. Distanta între ei este una graduala, dar privind lucrurile de departe linia de demarcaţie este destul de limpede. În mod aparent para-doxal, textualiştii – cum am mai arătat-o – erau mai „vechi” ca formula în cenaclul, Junimea” decât ceilalţi. Grupul» Noii” a apărut la începutul anilor ’70 În climatul structura-usmului şi posistructuralismului francez şi al sociologismu-„îi neomarxist aferent. Dar către 1980 ei erau deja perceputi de către prozatorii cu cinci-şase ani mai tineri drept un grup

marginal, cu o poetica interesanta, experimentala, dar care data iremediabil. Memorial cenaclului, Ov. Crohmălniceanu, descuraja şi el, sistematic, dogmatismul textualiştilor, preferind textele mai aderente la realitate. Este motivul pentru care textualiştii, care *telquelizau* iniţial destul de ortodox, au glisat către genuri prozastice de compromis, cu un mai mare succes de public. Dacă textualismul a impregnat, indiscutabil, întreaga proza optzecista, mărindu-i capacitatea de reflecţie teoretica şi complexitatea formala (şi pregătind-o pentru complicatele manevre textuale ale metaficţiunii post-moderne), nu e mai puţin adevărat ca el însuşi, după 1980, nu a mai existat în stare pura. Scrierile „puriste” publicate după această dată de Gh. lova sau Gh. Ene erau redactate, în general, cu mult înainte. Norma optzecista nu o

vor reprezenta însă aceşti autori, rămaşi, teoretic, cu un deceniu în urma (şi decalajul va creşte în deceniul următor), ci Gh. Crăciun şi mai ales Mircea Nedelciu, scriitori capabili să genereze o proza mai puţin elitista, mai solid ancorata în real, rămânând la fel de sofisticata textual ca şi cea a „radicalilor” 3. Inaderenta optzecismului la experimentul formal

PROZA OPTZECISTA

3 Nu a intrat în vederile studiului de fata o analiza teoretica aprofundata a textualismului, fenomen cultural mai curând tardo-modern. Un articol publicat de Gh. lova în 1988 poate da o idee despre ce a vrut să fie textualismul romanesc: „Textualismul este o mişcare literara caracterizata de o atitudine radicals fata de materialul lingvistic. Superficial, el poate fi recunoscut după un comportament: referirea la text în text. În cadrul textualismului, diferenţa dintre teorie şi practica nu se mai face. Se vorbeşte de o teorie a practicii şi de o practica a teoriei. [...] Se vorbeşte deci de «masmarii textuale», «inginerie textuala» etc. [...] Lumea în care trăim nu poate fi întreţinuta fără o imensă producţie textuala, fără acest consum specific. Toate lanţurile acţionale ale umani-tatii sunt întreţinute cu text. [...] Pentru cel care textuează, semnul este corporal, este de aceeaşi natura cu propria lui fiinţa. El are conştiinţa ca ceva se transforma în text şi asta nu poate fi decât propria lui fiinţa. Textul este înaintare, adaos la adaos, nu are început şi sfârşit. Textul înaintează dinspre mine şi înspre mine, eu sunt un punct de continuitate aspiraţia sa către o anume soliditate estetica şi spre

*... f – A 1 A

one de succes literar se verinca şi în cazul prozei, ca şi în oezie. Tendinţele avangardiste şi neoavangardiste au avut n anii ’80 doar un rol secundar. Este semnificativ faptul ca tocmai Nedelciu şi Crăciun, după 1990, au reuşit scrieri cu adevărat postmoderne, *Femeia în roşu* şi, respectiv, *Frumoasa fără corp*.

Proza-standard a momentului 1980 este cea scrisa de autori ca Gheorghe Crăciun, Mircea fvfedelciu, Cristian Teodorescu şi Sorin Preda, la care se adauga, între alţii, şi prozatorul clujean Alexandru

Vlad sau banatenii Viorel Marineasa şi Daniel Vighi. Ordinea în care-am numit pe primii patru poate sugera o gradaţie de la polul textual la cel „sociologic". Sunt prozatorii cu cel mai mare impact asupra criticii şi publicului. Demarcaţia te*xtualism* v*s*. mi*crorealism* trece, eratic, prin miezul scrierilor lor, neutralizându-se pe alocuri într-o sinteza perfecta sau vizibila în alte părţi într-un pu*zzle p*olicrom. Când vorbim despre optzecism în proza ne referim, în general, la formula speeirica acestor scriitori pinainl985.

În text. Din textul textuarii dispar (o dispariţie relativa, o chestiune de accent, atitudine, orientare) procedee literare bazate pe imagine şi/sau metafora, se renunţa la componistica. [...] Sigur că este posibil să fie vorba de un roman, de un poem, însă mai degrabă se întâmpla ca un text să fie sabotat, la nivelul sau acţional, de chiar dorinţa sau strădania de a face roman sau poem. Textuarea este un act radical. Asta înseamnă onestitate, iranchete, competenta, acurateţe. Nu se supune clauzei de lizibilitate, de inteligibilitate imediata/necondiţionată" (Gh. lova", Despre text", în Ge*neraţia '80* în *texte teoretice,* antologie alcătuita de Gh. Crăciun, Editura Vlasie, Piteşti, 1994, pp. 314 – 317). În acelaşi articol sunt citate „câteva repere europene ale mişcării textualiste. Helmut Heissenbiittel, Textbuch 1 – 6, începând cu 1960. Grupul '63, kalian, Tel Quel, Change, XT, Texturre. [...] Câteva repere teoretice: formalismul rus, R. Jakobson, L. Hielmslev, N. Chomski, Max Bense, H.F. Plett, R. Barthes. O men-e: zaumnaia poezia. Şi o menţiune specials: L. Wittgenstein".

POSTMODERNISMUL ROMANESC

De la bun început trebuie spus ca, deşi lipsesc din aceasta formula conştiinţa postmodernismului şi câteva dintre trasa-turile lui esenţiale (mai cu seamă imanenta actului artistic: textele sunt realmente interesate de mediile sociale marginale şi subterane, care sunt date ca „realităţi", indiferent cât de prelucrate textual), totuşi indeterminarea ca urmare a pulve-nzarii naratiumi, modul de dislocare a figurativului prin manevre auctoriale „la vedere", fragmentarismul, autoreferentialitatea textelor, oralitatea „în priza directa", grotescul şi kitsch-ul (categorn estetice „carnavalesti"),

parodia, umorul – toate acestea nu ţin de realismul inocent, nici de violentele avangardei, ci de gratia „soft", de stilul rafinat-plebeu al postmodernilor. Optzecismul prozastic, deşi atât de bine conturat (ca lume în sine), are acelaşi aspect de „tranziţie" artistica pe care l-am intilmt şi în cazul poeziei. Diferenţa este ca, aşa cum se va vedea, prozatorii desantişti, mai inteligenţi artistic şi mai lucizi teoretic, au păşit pe noul teren postmodern cu mai mult curaj, eliberaţi de iluzia optzecismului „etern" şi reuşind aici, în câteva cazuri, scrieri la fel de valoroase ca şi cele din tinereţe. După ce voi discuta câteva esantioane din opera prozatorilor reprezentativi pentru spiritul desantului, vo*i descrie* şi alte orientări din proza optzecista, marginale ca influenta şi audienta, dar la fel de interesante teoretic, mai ales pentru tema generală a studiului de fată.

Mircea Nedelciu se identified, practic, cu optzecismul prozastic. Nu exista, în aceasta generaţie, semtor cu o mai mare şi mai necontestata influenta... Reflexe" nedelciene sunt uşor de recunoscut la mai toţi congenerii, atât ale scriiturii propriu-zise, cât şi ale lumii sociale inventate de privirea şi de „urechea de prozator" a lui Nedelciu. Primele trei culegeri de proza scurta publicate de el între 1979 şi 1983 definesc prin calităţile, dar şi prin carentele lor, atitudinea şi maniera prozei optzeciste. Un nou realism, construit cu noi mijloace textuale, surprinde prin prospeţimea sa chiar şi după aproape două decenn. *Aventuri într-o curte interioara,* prima

PROZA OPTZECISTA

nuvela" – căci acesta e subtitlul volumului – din culegerea cu acelaşi nume4, pare un amalgam randomizat de secvente narative legate lax prin prezenta a patru personaje sau a doar unora dintre ele. Firul narativ este sporadic, vag, inter-mitent, aparent lipsit de teleologie. Maniera narativa e la fel de disparata: unele secvente sunt narate la persoana întâi, altele la a doua. Frapează distanta dintre observaţia precisa şi refuzul închegării unui sens sau mesaj imediat. Textul arata ca un colaj cubist din obiecte, vopsea şi tăieturi din ziar, unde *wbat you see is what you get*. Concretetea microstructurala", textura" fiecărui fragment în parte este remarcabila şi, prin colectarea

unui număr enorm de gesturi, locuri şi lucruri care intrau în zona inutilităţii estetice în proza clasica (sordidul, derizoriul, cotidianul „socialist”), efectul de autenticitate întrece „autenticismul” interbelic şi realismul comportist al anilor ’60. Mediul studentesc, cantina şi internatul, cofetariile precare, cortul de la munte, duminicile singuratice într-un oraş deprimant sunt văzute şi trăite în „tehnica Godard”, aşa cum o defineşte unul dintre citatele presărate în text, şi care aici este-o punere în abis a tehnicii povestirii: „sunet direct, aparatul în mina, montaj haotic, opinii cât mai diferite” 5:

„Momentul anume în care m-am gândit la lucrul ăsta a fost, cred, destul de prost ales: o cofetarie din centru, în care citeam despre îngrijorarea Sfântului Scaun în legătura cu evenimentele din Orientul Apropiat, îngrijorare de care aflase şi Nixon, şi acum, aici, în aceasta cofetarie, aflam şi eu. În faţa mea, un tip cu un gât roarte lung şi foarte subţire, şi care purta un pulover fără guler (deci care-i făcea gâtul şi mai subţire), mărturisea unui comesean care avea timp să-l asculte: «Dacă beau o cafea acum, pe urma iar mi-e somn!» Mai încolo, o pereche modesta, aşezată de o parte? i de alta a unei mese pe care se aflau două farfurii cu placinta (o

Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioara*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.5 *Ibid*., p. 10.

placinta sarata, neplăcuta la gust şi nu prea bine coapta) şi o carte pe care scria mare *Pedagogia*. [...] Un tip care habar n-avea cum se telefonează de la un telefon public punea fisa, forma numărul, probabil înainte de a-i veni tonul, şi, imediat după, începea să strige în receptor cât îl ţinea gura: «Alou! Halou!» După asta agaţa receptorul în furca dând să plece şi, spre surprinderea lui, fisa cădea înapoi, ceea ce, pe lângă că-i producea o mirare imensa, îl şi îndemna sa mai încerce o dată. [...] Pe masa nu prea curata cineva scrisese cu creionul: «Nu te speria, căci omul este aproape de om ca fusta de genunchi. Nicoleta.» l-ar altcineva adăugase cu nişte litere urâte, labartate: «Şi totuşi se îndepărtează mereu». [...] Se auzea vag o melodic lenta şi vocea cuiva care întreba: «La citi ani l-ai zis tu pe r?» «Pe r? în clasa a treia»”. 6

Toate aceste observaţii „poantiliste” de viaţa cotidiană devin semnificative chiar prin lipsa lor aparenta de sens în interiorul textului. Ele sunt fragmente browniene care conturează împreună un pa*ttern m*acrosemnificativ, după o tehnică a acumulării mai curând poetica decât prozastica, şi care au rolul de a însera personajele naraţiunii în climatul vieţii mărunte, cotidiene, acolo unde omul uman poate respira liber (sau se sufoca zi de zi). Proza mai este întrerupta, de data aceasta concret, grafic, şi de mici texte foarte diverse, după o logică, aparent, a ciocnirilor întâmplătoare şi a contrastelor dintre registre şi sensuri. Colajul care rezulta însează personajele în „zgomotul alb” al mediilor, al macroistoriei. Citatele merg de la apocaliptic:

„*Niciodată situaţia n*u *a fost mai gravd c*a *astăzi.* Este *o epocă c*e *s*e *v*a *distruge p*e *sine însăşi.* Vl*ado Kristl* – un *Polański nebun”.*

la grotesc şi parodic:

„*Gicu*, *soţ*, *Tinel*, *fin*, *Elena*, *mama*, *Gina*, *mama-soacra*, *I liana*, *sora*, *Milieu*, *frate*, *Duta*, *cumnatd*, *Icusor*, *nepot*.

6 *Ibid*., pp. 5 – 6.

Marioara şi Puica, *mdtusi*, *Fifi*, *verişoara*, *precum şi celelalte rude fling moartea iubitei lor*…”

şi de la clişee de politica externă:

„S*enatorul american a*, de*clarat c*d *discuţiile c*u *Kosighin a*u *fost s*in*cere ş*i *utile.* El *a apreciat situaţia din Orientul Apropiat drept îngrijordtoare”.*

la notatii biografiste despre personaje, figurând ca vedete de o clipă în spectacolul caleidoscopic al lumii:

„Pi*ctoru r*i*dică încetişor capacul ş*i *ieşi din c*i*stemd:* «Ce *dracu' căutai acolo?*» «*Încerca*m să *dorm*» «Nu c*umva crezi c*d *şi noi dormim?*» «Nu*, deşi voi atiavea unde*»”. 7

În realitate, fiecare dintre aceste mici fulguraţii este un comentariu, o elucidare, o inferenta într-o zonă sau alta a povestirii, un fel de subtitluri aşezate într-o dezordine semnificativa.

Căci, ca şi în cazul celebrelor *Entropy* a lui Thomas Pyn-chon sau

The Babysitter de Robert Coover, adevărate manifeste postmoderne, sau ca în tehnologia muzicala a lui John Cage, cuvântul de ordine în proza lui Mircea Nedelciu este *randomizarea*. Cubul lui Rubyk este pus în mâinile cititorului nu cu toate fetele monocolore, ci, dimpotrivă, răsucit la întâmplare – o întâmplare artistic organizata –, așa încât refacerea ordinii prozastice, adică o mare parte din travaliul presupus de actul creator, îi va reveni chiar *cititorului*. Nedelciu acorda, într-adevăr, o mare atenţie *receptării* textului literar. Pentru a este adevărata aserţiunea postmoderna ca în literatura °e azi, în triada autor-opera-receptor, accentul se deplasează pe relaţia dintre ultimii doi termeni. Cititorul devine, în aceasta perspectiva, un adevărat persona] al textului:

7 *Ibid*., pp. 9, respectiv 8, 15, 14.

„Scriitorul care pătrunde în literatura romană contemporana la sfârşitul anilor ’70, repede înregistrat de critica sub sintae-mă promoţia ’80, găseşte cititorul cu insatisfacţii specifice acumulate şi imposibil de reprezentat printr-un portret-ro-bot. [...] Neputând însă găsi motive serioase pentru a-i refuza pe unii cititori şi a-i accepta pe alţii, autorul din promoţia ’80 a ales, se pare, calea ambiţiei maxime. El a făcut din cititor personajul principal al operei sale. [...] Se incearcă apoi, prin cascade de procedee, implicarea respectivilor cititori în probleme specifice actualităţii. În aceasta vast! operaţiune de dedublare a cititorului sunt convocate forte auctoriale importante – parodicul, intertextualitatea, ludicul, metalimbajul, autoreferenţialitatea”. 8 Aceasta dezordine organizata (mai asemănătoare fluxului vieţii reale decât structurile narative cristaline tradiţionale) pătrunde în toate compartimentele prozei, distrugându-le convenţiile şi eliberindu-le. Personajele, de pildă, conturate printr-o concretete minuţioasa a detaliului, ies din vedere pe ansamblu, ca şi când ar fi privite extrem de aproape. Deşi aflam multe lucruri despre cei patru tineri, naratorul, Roily, Pictoru şi

8 Mircea Nedelciu”, Un nou personaj principal”, în Ge*neraţia ’80* în *texte teoretice,* p. 252*.* De menţionat ca Nedelciu, deşi citează cu o

remarcabila acurateţe toate trăsăturile postmodernismului ca un curent literar, deşi le aplica pertinent la propria sa opera şi la cea a congenerilor săi, nu accepta totuşi termenul de *postmodernism:* „Pe de altă parte «democratizarea» relaţiilor de mai sus, toleranta fata de „procedee «marcate» istoric sau categorial (până şi melodrama este uneori refolosita fără ca asta să însemne concesie făcuta kitschului), ironia şi autoironia ca regulator! ai textelor, care nu pierd, din această cauză, ci câştiga în gravitate, au dus la observaţia critica a unei asemănari (superficiale) a acestei proze cu mişcări literare şi de idei din alte spaţii culturale. [...] Trăsăturile pe care le descoperim în textele multor autori încă tineri [...], chiar dacă unele (parodicul, autoreferenţialitatea, metalimbajul, intertextualitatea) justified apropierea de ceea ce se aproximează sub cuvântul încă nedefinit exact de «postmodernism», iar altele (autonomia textului, tentaţia non-referenţialităţii, criticismul prin concurenta) pot duce gândirea criticului spre «textualism», sunt totuşi izvorâte din realitatea transformărilor

PROZA OPTZECISTA

ericanu (un fel de *crai de Curtea-veche* ai unei studenţii

Aide şi fără orizont), despre singurătatea, disperarea, setea

* e libertate, ei nu sunt *caractere* în sensul obişnuit al cu

ntului, ci mai curând actanţi fantomatici ai unor stări de irit. Naraţiunea nu narează, la rândul ei nimic, fiind doar lectare a un Or momente privilegiate – principiul de elecţie nu este însă necesitatea, ci plăcerea rememorarii – a secvente cinematografice, inovative tehnic fără stridente.

Şi pentru ca Nedelciu lucrează cu instrumentarul la vedere, ca mai toţi optzecistii, vom găsi uşor, alături de cel despre

Godard, încă un pasaj autodescriptiv în acest sens:

„Aveam din nou în faţa ochilor imaginea de paradis pe care mi-o închipuiam zilnic. Nişte globuri ciudate şi strălucitoare care plutesc într-un fel de imponderabilitate şi pe care tu, la rându-ţi imponderabil, le poţi culege la simpla dorinţa. Roily, râzând, îmi spunea ceva, dar eu nu reuşeam să-l aud, să-l înţeleg, am impresia ca acela a fost momentul

exact în care m-am gândit ca globurile ar putea fi ore sau zile şi ca o poţi alege pe oricare din ele pentru a o trăi, fără nicio ordine prestabilită. «Ce-ai zis?» am întrebat. Totul trecuse, eram liniştit acum. Roily încă mai râdea”. 9

din societatea noastră. […] Aşadar cauzele acestor trăsături (care numai la o privire superficiala seamănă cu cele din alte literaturi contemporane) sunt adesea diferite de cauzele care au dus la apariţia lor în spaţiile culturale în care termenii «textualism» şi «postmodernism» sunt operand” (din acelaşi articol, pp. 253 – 254). După aceasta logica, nu pot exista curente literare globale, iar literatura universala şi cea comparata nu-şi mai au rostul. Romantismul francez şi cel german ar fi realităţi total direrite, căci izvorase din experienţe sociale şi istorice diferite. Ele ar putea fi numite doar «superficial» romantisme. Scriitorii noştri de la ’48 n-ar fi romantici, interbelicii noştri n-ar fi modernişti sau suprarealişti? i dogmaticii noştri din anii ’50 n-ar fi stalinisti. Pentru toţi ar trebui inventaţi termeni autohtoni de istorie şi teorie literară. Pe de altă parte, conceptele considerate de Nedelciu textualiste (autonomia textului şi tentaţia nonreferenţialităţii; cât despre ultimul, mărturisesc ca nu înţeleg ce jnseamnă) nu sunt decât faimoasele *immanence sifacelessness* din termino-°8 la ui Hassan, adică pure trăsături postmoderne…

Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioara*, pp. 6 – 7.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Autoreferenţialitatea – fiindea axul central al povestirii este chiar momentul în care naratorului îi vine ideea s-o scrie – transform! ficţiunea în specia postmoderna prin excelenta a *metaficţiunii*, e drept, nu în varianta radicala şi explicit! pe care o vom găsi, de exemplu, în *Insula* lui Ioan Grosan, ci mai curând ca în romanele imanente, răsucite în sine, ale lui Robbe-Grillet sau Michel Butor. Cele patru volume de proza scurta ale lui Nedelciu păstrează toate trasaturile puse în lumina în *Aventuri într-o curte interioara*, adăugindu-le o inventivitate formala şi o bogăţie a materialului sociologic investigat cu totul neobişnuite. Fragmentarismului i se adauga, astfel, textele versificate (submtitulate

„balade”), textele delabrate în puneri în pagina aproape lettriste, textele intersectate de fragmente de teorie a prozei, ca în Lo*st* in th*e* *Funhouse d*e John Earth (în Me*saje. Transmisiune directa).* Marginalitatea literara – la care, cum am văzut, prozatorul se referă şi în articolele sale teoretice –, genurile plebee (melodrama în 80*06 de* l*a Obor la Dilga,* SF-ul în Şi *ieri va fi o z*i*,* kitsch-ul fără limite al „animatorilor culturali”, ca în Mais*trul Ilie Ilie Razachie îşi da concursul, sa*u povestirea erotica în Pove*steapoveştilor generaţiei ’80), t*oate aceste „reciclari” ale paraliteraturii fac şi ele parte din programul postmodern, în care ironia, autoironia, grotescul şi farsa produc o atmosferă exuberanta de carnaval. Poetica lui Bahtin, pentru care proza e o polifonie de voci în concurenta, de citate şi autocitari, e prezenta din plin în aceste volume, care anulează snobismul telquelist prin stilul jos, argotic, grosier şi îl înalta pe acesta din urma printr-o înalta conştiinţa teoretica, construind o sinteza translucida, o himera (vezi iarăşi John Barth) viabila artistic. Romanele lui Nedelciu, la care ma voi referi separat, duc mai departe acţiunea postmoderna, ajungând în cele din urmă la standa*rdpost*modernismului prozastic romanesc, romanul cu trei autori Femeia *în roşu.* Plăcerea lecturii şi, prin urmare, succesul comercial al acestor scrieri le disting clar – dacă

PROZA OPTZECISTA

nevoie – de experimentele tardo-moderne textualiste, ntru care lizibilitatea nu era o clauza necesara. P a fel de „lizibile”, de fascinante şi de plăcute la lectura „ni şi scurtele şi haoticele proze ale lui Sorin Preda din olurnul cu titlul straniu (dar perfect în spirit postmodern) Po*vestiri terminate înainte de a începe,* ale lui Alexandru Vlad (americanist, cunoscător excelent al postmodernismului de peste ocean, prozator rafinat, meticulos, mai discret ca „inginer textual” decât Nedelciu) din Arip*a grifonului sau* ale lui Cristian Teodorescu, care, în Maes*trul de* l*umini10, a* dat una dintre cele mai substanţial culegeri de proza scurta din anii ’80. Tape*tul, un*a dintre povestirile din acest volum (publicata mai întâi în Desa*nt ’83), l*argeste într-un fel perspectivele prozei optzeciste, deşi Teodorescu este mult mai puţin preocupat de experimente formale în comparaţie cu colegii săi de

generaţie (ultima sa culegere, din 1987, Pove*stiri din lum*ea *noua, es*te, de fapt, un volum de proze realiste aproape „clasice”). Tapetu*l este,* ca formula narativa, un jurnal. El difera însă esenţial de toate tipurile de jurnal – fictiv sau real – publicate în literatura romană prin faptul că aici nu este vorba despre însemnările unui intelectual „trăirist” sau „autenticist”, ca jurnalele interbelice, nici despre tipicele jurnale de scriitori, precum cele, mai recente, ale lui Radu Petrescu, Tudor Topa şi ale altor personalităţi contemporane. Sunt însemnările cotidiene ale unei coafeze (prin tradiţie o persoană dispreţuita de lumea culturala, care vede în ea emblema fiinţei kitsch) care, prin scris, încearcă să pună o oarecare ordine într-o viaţa fără orizont. Umanitatea acestei fiinţe mărunte se dezvăluie aici surprinzător: deşi j, coafeza”, lipsită de cultura, aflata de multe ori în imposi Witatea de a se folosi de un limbaj destul de suplu ca să-i poată exprima trăirile, Mina P. este totuşi autentica în fiecare und scris şi tocmai stângăcia şi platitudinea notatiilor spun.

Cristian Teodorescu, *Maestrul de lumini*, Editura Canea Românească, Bucureşti, 1985.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

prin antifraza, ceea ce un stil artist n-ar reuşi să spună. Însă acest dostoievskianism sau gogolianism al „umiliţilor şi obidiţilor”, în loc să fie adus în scena ca o realitate obiectiva (ca jurnal „autentic”), aşa cum ar face un adevărat scriitor realist, fie el clasic sau modern, este, dimpotrivă, trădat de la-nceput”, demascat” ca simplu procedeu literar, printr-o ieşire a naratorului la scena deschisă. Cititorul este oprit de la trăirea „visului cu ochii deschişi”, este făcut conştient de faptul ca a pătruns într-o ficţiune, că nu se mai afla în „realitate”. Clişeele ieftine, de tipul madame Bov*ary c'est moi sunt* abo*l*ite de la început. Naratorul „construieşte” povestea sub ochii cititorului, care devine, ca şi în prozele lui Nedelciu, un „personaj principal”:

„Duminica, 6 octombrie 197…

Ora 14.

În momentul acesta, condiţiile sunt suficient de coapte. Tapetul cu peisajul de munte a fost lipit pe peretele din sufragerie. Maşina de

spălat funcţionează perfect. Vlad P. a plecat de exact 73 de minute la meci, pe stadionul «Republicii». Mina P., soda lui, sta pe fotoliu, în sufragerie, şi urmăreşte, zâmbind deocamdată, programul T.V.

La ora 14, 02, râde, spune – «Ce drăguţi sunt!» şi întoarce capul (din obişnuinta) spre fotoliul gol de alături. [...] Apoi se ridica de pe fotoliu, n-are important! cum, să zicem grăbita, merge în baie unde maşina de spălat rufe funcţionează (perfect, evident!), la capacitate maxima. Nu exista niciun motiv series s-o urmez. Doar ştim toţi cum arata o cameră de baie [...] Spre deosebire de Mina P., eu nu-mi pot permite să scriu despre orice şi oricum. Ar însemna sa ma desfiinţez cu buna ştiinţa dacă aş scrie de exemplu: «În sfârşit, cumpărat mobila de sufragerie. Am transportat-o cu particulari. Ne-au cerut banii înainte etc.» Sau dacă aş da de înţeles ca Mina P. sunt eu şi aş avea naivitatea să cred una ca asta. Nu, stimat cititor, eu sunt autorul, o instituţie care nu răspunde de faptele salariaţilor săi în afara orelor de program. Instituţia nu-l poate împiedica pe X să-şi însele nevasta, nici pe Y să practice jocuri de noroc pe bani. [...] Jurnalul Minei P. nu ne interesează, îl ignoram. Nu intra în preocupările noastre, ba

PROZA OPTZECISTA

hiar ne dăunează, ca orice concurenta neloiala. Dar exista; dacă afirma contrariul aş fi silit să mă întreb deschis, Mina P. exista?

KfU) stimat cititor, asta în niciun caz! Preferam să aşteptam ca

Mina P. sa se imptarea din baie. [...]

20. VI. 197... În sfârşit, cumpărat mobila sufragerie! Am transportat-o cu particulari. Ne-au cerut banii înainte, ca la stat”. 11

Două dintre cele mai evidente simboluri kitsch, coafeza şi fototapetul cu imagini exotice, sunt reabilitate în aceasta proza care avertizează: kitsch-ul nu consta în lipsa de mesaj şi de profunzime. Ele exista amândouă din plin, căci Mita Baston suferă cu adevărat chinurile dragostei înşelate, iar Mina P. Îşi trăieşte viaţa subintelectuala cu o gravitate aproape metafizica. Kitsch-ul consta în inadecvarea registrului folosit pentru exprimarea profunzimii. Suferinţa este inex-primabila (nimeni nu poate simţi durerea de dinţi a altuia, spune Wittgenstein), dar experienţa artistica „înalta” foloseşte

expresii codificate, cristalizate de-a lungul timpului, pentru aproximarea fiecărui sentiment. Ele sunt la fel de convenţionale ca şi codul plebeu al kitsch-ului, dar sunt prestigioase cultural. În momentul injeaf e sunt depăşite istoric, ele devin, la rândul lor, fenomene kitsch. Proza lui Teodorescu deconspira convenţia elitista a opoziţiei st*il malt* (arta adevărata) vs. st*il plebeu* (kitsch), folosindu-se de stilul plebeu ca *şi când e*l ar fi, de fapt, prestigios cultural. Ca să intele-gem ca suprafaţa este, de fapt, profunda, ajunge să râcâim puţin fototapetul, aşa cum face, simbolic, Mina P. În finalul povestirii:

„Or, ea s-a apropiat de tapetul de pe perete, a atins mai întâi cu vârfurile degetelor hârtia lucioasa, apoi cu toată palma, astupând un anumit punct de pe suprafaţa ei.

Acum râcâie hârtia cu unghia degetului arătător. În curând va a) unge la tencuiala.

Ibid., p. 100.

E timpul să ne dizolvam. 7.X. 197… Astăzi, […]”. 12

Reabilitarea kitsch-ului prin umanizarea sa nu e posibila decât într-o perspectivă postmoderna, pentru ca dacă romantismul, avangardele şi suprarealismul s-au folosit de kitsch a fost pentru efecte de grotesc, absurd şi expresivitate involuntara. Kitsch-ul era mereu, în aceste poetici, *celălalt*, monstruosul estetic. În experienţa postmoderna, kitsch-ul este noua *lingua franca* a unei lumi dominate de *design*, *advertising*, *show-biz*, instituţii în care se dizolva ca să se recreeze la nesfârşit.

Dacă microrealismul textual este nucleul prozei optze-ciste, nu este mai puţin adevărat ca aici postmodernismul este permanent concurat (şi uneori contracarat, chiar până la anulare) de alte tendinţe: textualismul pur, sociologismul „fotografic”, narativitatea clasica. O diagnoza critica precisa este, ca şi în cazul poeziei tipice a anilor ’80, dificil de realizat, pentru ca, în ambele cazuri, avem în scrierile respective o sinteza specifică a direcţiilor artistice ale vremii. Fetele postmodernităţii sunt mult mai uşor de descoperit în zonele marginale

ale prozei desantiste, acolo unde, aliindu-se cu fantasticul, alegoricul, parabolicul şi simbolicul, naraţiunea se desprinde de referenţialitatea imediata, de*vemndficţiune.* No*iifictionari o*ptzecisti, adepţi nu ai notatiei hiper-realiste, precum cei din grupul central, ci ai unei fantezii fără limite, sunt mult mai apropiaţi de postmodernismul de sorginte americană (Barth, Pynchon, Vonnegut) sau sud-americană (Borges, Márquez, Fuentes, Cortázar) decât de telquelism şi de no*uveau roman.* Spiritul lor tutelar pare să fie Borges, jar forma artistică în care cred cel mai mult – me*taficţiunea.* În anii '90 influenta optzecismului „tipic" a devenit aproape nula. În schimb ficţionarii, umbriţi iniţial de Nedelciu & Co., şi-au continuat netulburaţi acţiunea prozastica şi au

PROZA OPTZECISTA

12 *Ibid*., p. 125.

tuns să fuzioneze cu noul postmodernism virtual şi fractalic *ha* ultimii ani. Ei nu au format niciodată un grup. Sunt mai curând individualităţi puternice, pe care doar privirea critica îi poate reuni în aceeaşi zonă literară. Stranietatea lor, aceeaşi pentru care au fost semiignorati în perioada strălucirii maxirne a optzecismului (1980 – 1985), le da totuşi, în ciuda diferenţelor, un aer comun. Cei mai cunoscuţi „ficţionari" optzecisti sunt Stefan Agopian, Ioan Grosan, George Cusna-rencu şi Ioan Mihai Cochinescu. Deloc întâmplător, toţi sunt şi autori de romane, despre care voi vorbi ca fenomen literar distinct după o scurtă privire asupra prozei lor scurte. Dacă primele povestiri din Tr*atat d*e *oparare permanent* –, volumul de debut al lui Cusnarencu, nu sunt prea diferite de maniera optzeciştilor tipici, preocupati de mediile sordide, de înregistrarea conversaţiilor cotidiene, uneori argotice, ale oamenilor simpli, pe măsura ce ne apropiem de secţiunea finală (numita „Imaginaţia înaintea tuturor") lumea prozatorului „îşi iese din titini", devenind tot mai mult un spaţiu psihic, în care referenţialitatea devine secundara fata de forţele fanteziei. Personajele capăta nume de străzi şi bulevarde bucureştene (Alexandru Rosetti, Marian Ipatescu, Emanuel Magheru), ca şi însuşiri groxteu, verosimile doar într-un regim oniric şi arhetipal: în Rezerv*orul de lapte al cartierului,* sânii Magdalenei, o modesta

funcţionara, devin un izvor de lapte care alimentează progresiv propriul copil, apoi întreaga creşa, cartierul, industria naţionala de produse lactate, pentru ca în cele din urmă laptele să fie trimis şi la export. Imaginea feminitaţii torturate şi triumfătoare în acelaşi timp (un Crist feminin răspândind binecuvântarea în lume) este demnă de Frieda Kahlo:

„Magdalena îşi păstra zâmbetul acela din vremea în care ducea o viaţă trista de funcţionara. Cercetătorii se învârteau pe lângă ea.

13 George Cusnarencu, *Tratat de apărare permanenta*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Întrebând-o cum se simte, dacă are impresia ca laptele şi-a pierdut din forţa erupţiei. Ea zâmbea şi spunea ca *nu*, *dimpotrind*, *simte ca laptele are o forţa uriaşa şi ca*, *rezervorul nu pare să se termine aşa de curând*. Medicii care o asistau constatau o tensiune normala. Un puls regulat. Anormala era situaţia în sine, pe care nu puteau să şi-o explice. În rest, în jurul Magdalenei nu era prea mare vin-zoleala. Fire, cabluri şi captatori formau în jurul ei o reţea pe care nu era bine să calci. Ca să-i şteargă din când în când sudoarea de pe frunte, asistenta medicala Veronica Popescu apela la un caru-cior electric cu platforma hidraulica pe braţ mobil. Cei care erau şi acum orbiţi de frumuseţea ei şi-i ofereau flori foloseau acelaşi dispozitiv. Magdalena zâmbea şi aranja florile într-o vaza pe care o avea la nivelul mâinilor. Nu vedea mai departe”. 14

„Basmele” recondiţionate din secţiunea centrala amintesc de Sn*ow White a* lui Donald Barthelme şi de Th*e Magic Poker s*au Th*e Gingerbread House d*e Robert Coover. Pentru spiritul postmodern basmul a fost întotdeauna o provocare, căci el găseşte acolo o anumită transparent –, o anumită iresponsabilitate, nişte structuri atât de formalizate, inert se pot uşor transforma în propria lor parodie. Mixajul de feeric cliseizat şi realism fotografic produce, la Cusnarencu, efecte de colaj absurd, benign totuşi şi chiar – trăsătura specifica prozei sale – bonom:

„Acum ne interesează castelul lui Roşu-Imparat, care-i foarte

supărat. Castel e un fel de a zice. De fapt, Roşu-Imparat sta la blocul P-15, în noul cartier Roşia-Montana. Trei camere cu dependinte, decomandate. Linoleum pe jos. Pereţi din b. c.a. În rest, structura de rezistenţă. Ca să ajungă la Roşu-Imparat, Harap-Alb trebuie să treacă printr-o pădure neagra şi deasa. Ei, pădurea nu e neagra, pentru că e verde, şi nici deasa, fiindea au mai rămas câţiva copacei, şi aia mai mult nişte arbuşti". 15

14 *Ibid*., pp. 69 – 70.

15 *Ibid*., p. 84.

PROZA OPTZECISTA

Ultima secţiune cuprinde parabole ale incomunicării (*Tur-i de ftides în câmpie*), totalitarismului (*Orca şi funcţionarul*), dragostei (*Vila Maria*). Interesanta ca sigla a postmodernităţii rămâne imaginea *omului-amplificator*. În celebrul roman *V*. al lui Thomas Pynchon, un persona] are pe pielea braţului un întrerupător electric, iar mitica eroina centrala cu o mie de fete, numita cu iniţiala şi semnul victoriei, este desurubata şi demontata literalmente de nişte copii într-o grota din Malta, dovedindu-se integral artificiala. Predecesoarea ei în logica istoriei literare este, probabil, *Ultima Eva* a lui Villiers de ITsle Adam, femeia mecanica realizata special de Edison pentru a fi iubita perfecta. Şi Mircea Horia Simionescu vede în Immanuel Kant o astfel de fiinţa mecanica, asemenea unui orologiu, a cărui demantelare este ane-voioasa:

„Dumnezeule, câte şuruburi, saibe şi resorturi! Abia desfaceai o sudura, că te pomeneai în faţa cu bile şi arcuri, desprinzându-se din laringe, din hipofiza; demontind sternul, la nivelul cordului, aflai dedesubt cercuri de aluminiu, cu busoane îngemanate, tije şi ghiventuri. După mufe, Mayor desfacijpinioane, axe prelungi cu cama, garnituri din bronz, nituri slarticulaţii. Recurse la flacăra cu carbid. Dacă în cutia toraciel predominau pârghiile, rotile dinţate, lagărele cu stift, în abdomen se îmbucau bielele, angrena-jele cardanice, arborii cotiti. Vilbrochenul lucrase mult, fusese suprasolicitat, un capăt ieşise din sălaşul lui şi atârna". 16

B. A. din povestirea lui Cusnarencu este un om aparent

preauman", un bărbat în jur de treizeci de ani. Nimic deosebit în înfăţişare, un fel politicos de a saluta oamenii pe stradă, o blindete îmbinata cu tandreţe atunci când oferea locul unei persoane în vârsta" 17 etc. Pe masa de operatic, el se

16 Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generală*, p. 62.

17 G. Cusnarencu, op. cit., p. 126.

dovedeşte însă un obiect electronic, o fiinţa mediatica, asemenea lumii actuale18. Dacă în ficţiunile futuriste aceste personaje compozite aratau dimensiunile şi limitele progresului ştiinţific, în antiutopii – iluzia liberului arbitru, determinarea absolută a omului de către forte strivitoare, în suprarealism – imaginea profunzimii fantasmelor minţii, în postmodernism în schimb omul electronic nu-şi pierde umanitatea, dimpotrivă, aş spune, aproape ca el devine *imaginea normala* a unei umanităţi mai bune. Postmodernul ştie, după Foucault, ca omul e o convenţie, forma sa fiind umpluta de o intersectare de planuri şi forte exterioare 19. Renunţarea la ponciful omului cu o mare devine singura cale către o adevărată umanitate. Azi neurochirurgii ştiu ca disfuncţiile minţii se datorează ca-rentei sau excesului de neurotransmiţători şi ca, în general, nu factori metafizici, psihanalitici, idealişti într-un cuvânt, au cel mai mare rol în psihism, ci mecanismele neuronale concrete

18 *In The Crying Of Lot 49*, California îi apare Oedipei Maas ca un vast circuit electronic: „She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, onto a vast sprawl of houses which had growned up all together, like a well-tended crop, from the dull brown earth; and she thought of the time she'd opened a tranzistor radio to replace a batterz and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had" (Harper & Row Publishers, New York, 1968, p. 24).

19 „În mod straniu, omul – a cărui cunoaştere pare, unor naivi, cea mai veche cercetare de la Socrate încoace – nu constituie, fără îndoială, nimic mai mult decât o anume ruptura în ordinea lucrurilor,

în orice caz o configuraţie desenată prin noua dispunere pe care el a dobândit-o în interiorul cunoaşterii. De aici s-au născut toate himerele noilor umanisme, toate facilităţile unei «antropologii» înţelese ca reflecţie generală, pe jumătate pozitiva, pe jumătate filosofica, asupra omului. Cita consolare, totuşi, şi ce profunda împăcare să gândeşti ca omul nu este decât o invenţie recenta, o figura ce n-a împlinit încă două secole, o simplă cuta în cunoaşterea noastră, şi ca el va dispărea o dată ce aceasta îşi va fi găsit o forma noua" (Michel Foucault, Cu*vintele* *şi* lu*crurile,* Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 41).

materiale. Este ceea ce sugerează şi „disecţia" omului electronic:

În fine, îmi explic de unde liniştea pe care o transmitea celor care treceau pe lângă el, şi cred că şi lui însuşi. Domnilor doctor!, ţin în mâna generatorul de linişte, un generator care produce sunete calme, *roz*, nepercepute de urechea umană, dar existente, din punct de vedere material. [...] În el nu se ciocneau pasiuni, aşa cum luna septembrie nu se poate ciocni cu vreo planeta din univers [...] şi asta tot datorită acestui generator de semnal. Principiul este acesta: semnalul, foarte slab la meeput, intra printr-o rezistenta şi un condensator pe baza unui tranzistor de /gomot foarte mic. Prin punţi RC şi apoi prin circuite grupate de tranzistori de mare putere, cu un beta mediu, şi neapărat aşezaţi pe radiatoare, semnalul de intrare foarte slab este amplificat, după ce în prealabil trece prin nişte etaje de corecţie [...]. Când stăteam de vorba cu el, n-am bănuit niciodată ce are pe dinăuntru, dar ţin minte că nu se înfuria niciodată, nu i se injectau ochii, nu i se umfla carotida". 20

De *la Şcoala Indica* la *Nutzi*, *spaima Constituţii*, indiferent prin câte medii şi maniere artistice a trecut, indiferent cât de subtil sau cât de grosier, Ioan Grosan a rămas fundamental un *umorist*, poate cel mai>nspirat al ultimelor două decenii. El este exemplul tipic/al ardeleanului care, venind în Regat, devine mai Mitica decât regatenii, răzbătând în teritoriul lui Caragiale cu mijloacele acestuia. Deşi comparaţia nu trebuie împinsa prea departe, Grosan are în comun cu maestrul *Momentelor* o anumită pragmatica a succesului literar, văzut

ca un „joc cu mai multe strategii” (după ex-presia lui Florin Manolescu): umorul plebeu, satira groasa alternează şi la Grosan cu genurile „malte”: proza fantas-tica, metaficţiunea etc. Cu toate că scrie „din talent”, cu prea puţine veleitati de teoretician, Grosan a reuşit, între texte de toate calităţile, câteva scrieri care, din orice unghi le-am privi.

1 G. Cusnarencu, op. cit., pp. 129 – 130.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

sunt printre cele mai limpezi, cele mai *didactice* texte ale postmodernismului metanarativ din proza anilor ’80. Între ele, *Insula*, şi *Marea amdrdeiune*, ambele figurând în volumul sau de debut (şi cel mai bun publicat de el până azi), *Caret-vana cinematografică*, pot figura în orice antologie postmoderna. Sunt proze ale *texistentei*, ale indecidabilitaţii între caracterul *real* şi cel *scriptural* al lumii.

Citind *Insula*, te gândeşti la omul lui Arcimboldo făcut din cărţi, la *Furtuna* pusă în scena de Liviu Ciulei la „Bulandra” în anii ’70 (unde scena întreagă se sprijinea pe vechi bucoavne mucegaite), la Morel al lui Casares. Povestirea e un pretext, o tatonare a tropismelor care preceda sau însoţesc scrisul. Naratorul iese la rampa la fel ca în Ta*petul,* confesindu-se cititorului. Cum apare, din ce se construieşte povestirea? Scriitura, amintiri, reflexe, reminiscente – toate sunt cercetate de narator (care renunţa la naraţiune ca să se privească un moment în oglinda) cu un fel de uimire, ca şi când le-ar privi prima data:

„Cuvintele se mişca în tine, se dezmorţesc, trebuie să apuci stiloul, îi laşi vârful încet pe hârtie, un pic mândru, un pic temător, la treaba deci. Înţelegi? Aproape începi, aproape ca rotunjeşti prima litera. Dar deodată îţi spui nu, nu încă, şi tot ce rămâne e o linie curba, spinarea unei litere frângându-se brusc într-o pata grasulie de cerneala. Salvatoarea, grijulia, responsabila tehnica a aminării. De parca ţi-ar fi teama ca în iluzoriul şir sculptural pe care mina precauta trebuie să-l lase pe hârtie s-ar putea strecura o eroare neaşteptata, de neîndreptat mai apoi, un fel de proba involuntara a juvenilei nerăbdări scriitoriceşti, decisa să-şi înregistreze, chiar handicapata,

experienţele”. 21

Scriitura apare aici guliverizata („spinarea” literei”, şir sculptural”) în aşa fel, încât pagina creste şi capăta relief, devenind n*atură, referent,* fără să-şi piardă substanţa textuală.

21 Ioan Grosan, *Cara-vana cinematografica*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 12.

PROZA OPTZECISTA 429

p nesimţite, literele se topesc într-un peisaj oniric în care cea ce fusese până atunci abstract şi conceptual, organizat în opoziţii ireconciliabile (*semnificant* vs. *semnificat*, *text* vs. *referent*, *culturdvs*. *natură*) devine corporal, dar translucid: o lume în care, precum hoţii şi serpii în bolgiile dantesti, omul se contopeşte cu cartea:

Dădeam cu mina la o parte tufişurile tepoase de porumbele şi crenelle subţiri, roșietice de macies în care, din loc în loc, se odihneau, prinse într-un echilibru precar, cotoarele vreunui volum sau câte o fila smulsa de vânt. Cărarea cobora în panta Una, urmând indeaproape cursul unui pârâu din acelea cărora nu le descoperi niciodată izvorul pentru ca pur şi simplu n-au, adunându-se din roua, din zăpada îmbătrânita sub frunze sau din scursorile vreunui copac mort. Totuşi, pârâul era maricel, ba chiar într-un loc, nu cu mult înainte de a se pierde sub nisipul plajei, îşi sapase o bulboana, oprit fund de un maldăr surpat din *Biographic universelle ancienne et modeme ou histoirepar ordre alphabétique de la viepublique etorivee de tons les hommes qui se sontfait remarques par leurs écrits*… *„22*

Pagina scrisa devine o insulă având ca singuri locuitori un cuplu care trăieşte revelaţia dragostei ca *lectură* sau re-lectura: eterna reluare, repetitie (în sensul kierkegaardian) a unor ritualuri şi cuvinte care s-au mai performat, s-au mai scris, s-au mai spus de nenumăra «ori. Nu vorbim, ci suntem vorbiţi, trăim într-un flux de ilitate, un intertext nesfârşit, pare a spune Grosan. Recunoaştem fără dificultate în aceasta atitudine postmodernismul/şo/, livresc şi recuperator al unui Eco, de pildă, care, şi el, admitea că nu mai este posibil să spui „te iubesc”, pur şi simplu, ci „te iubesc, cum ar fi zis Liala…” Resemnaţi la gândul că nu mai pot fi genuini, cei doi tineri accepta să devină un colaj

de citate:

„Era mai greu să vorbim, dar după o vreme reuşisem să avem un repertoriu de fraze-tip din clasici cu care ne înţelegeam destul

22 Ibid., *p*. 15.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

de bine. Cel mai dificil a fost să găsim formule banale cu care să putem purta un dialog firesc la masa sau în pauzele de lectura. Ne apucase chiar o frenezie ciudata în a descoperi cuvinte de toate zilele în tomurile respectabile ce înţesau capătul vestic al insulei. Ore întregi stăteam cufundaţi între pagini, copiind conştiincioşi fragmente uzuale de dialog, propoziţii simple, interjecţii, sudalme, saluturi etc. După numai o săptămână, aproape ca învăţasem să vorbim câteva minute pe de rost. «Arati obosita astăzi» (*Dreiser*) – ziceam eu. «Ma doare capul» (*Cezar Petresat*) – răspundeai tu. «Hai să plecăm de-aici!» (*Cehov*). «Nu!» (*Ionescu*). «Atunci pofteste de îmbuca ceva.» (*Sadoveanu*). «Nu vreau!» (*Moartea lui Ivan Ilia*). Făceam apoi o pauză ca să-mi adun gândurile. «Am văzut azi-dimineaţa în dreptul peninsulei un animal ciudat» (*Mihai Tican Rumano*). «Ce vorbeşti?!» (*Caragiale*). «Aşa că ar fi bine s-o-ntindem mai încolo» (*Faulkner*). «N-ar fi mai bine să ne apăram aici?» (*Jules Verne*). «Cum?» (*Camus*). «Sa punem mina pe-o lopata...» (A *Toma*). «Nu este o soluţie» (*Eusebiu Camilar*). «Au!»(*Joyce*). «Ce s-antimplat?» (*Ibsen*). «Migrena asta îngrozitoare» (*Huxley*). «Te doare tare?» (Ionel *Teodoreanu*). «Pastele mă-sii, dac-ai şti!...» (*Gib Mihăescu*). «Da, îngerul meu, înţeleg...» (*Bolintineanu*). «Nu înţelegi nimic. Şi de ce mă priveşti aşa?» (*Agatha Christie*). «Te iubesc» (*Ion Grecea*). «Cruta-mă, te rog...» (*Dostoievski*). «Nu mai vrei să fim împreună?» (*Cello, Serghi*). «N-am zis că nu vreau, am zis că nu pot» (*Pascal*). «Atunci du-te la dracu'!» (*Brecht*). «Porcule!» (*Céline*). «Salutare!» (*Breban*). «Buna seara» (*Buzzaţi*)”. *23*

Savurosul ghiveci de citate este de o democratic textuala perfect!: autori mari şi mici, fraze banale şi fraze enorme, totul (de) structurat într-o anarhie a kitsch-ului înalt, a deri-zoriului grav, a ironiei respectuoase. Spre nordul insulei (*recte* în susul paginii) bucoavnele se-nmulţesc, tot mai des-compuse. Personajele încep să

sape în milul de hârtie, descoperind, încetul cu meetul, litere uriaşe care scriau pe suprafaţa insulei, sub aluviuni, un text: chiar textul povestirii actuale. Autoreferenţialitatea este totală:

„*Ibid*., *pp*. 18 – 19. I

PROZA OPTZECISTA

„N-aveai cum să m-auzi, dar totuşi ţi-am scop tit: «Înţelegi acum? Da?» Apoi, gândindu-mă ca nicăieri n-o să găsesc scrise cuvintele astea, am spus: «Draga mea, stam pe o carte. Asta e.» [...] Am reuşit să smulgem fâsâi lungi din piele, dezvelind porţiuni din prima pagină. Literele erau imense, cam de un stat de om, iar un cuvânt obişnuit dura în jur de zece – cincisprezece metri. [...] Am tuşit, mi-am dres glasul şi, puţin emoţionat, cu mina în care ţineam carnetelul tremurând un pic, am început să citesc rar, foarte rar cuvintele scoase de sub pământ: «Sigur, tu înţelegi, ar trebui acum să încerc să scriu altceva, o nuvela morocănoasa, o povestire şoptita, dramatica sau...»” 24

Sunt, fireste, cuvintele cu care începe *Insula*. Simpla ca un mulaj anatomic, povestirea lui Grosan este ideală pentru deschiderea unui curs despre metaficţiunea postmoderna. Comutarea scripturalului în real este de asemenea tema ultimei şi celei mai ambiţioase povestiri (un *long short story*, de fapt) din volum, *Marea amărăciune*. Doi colegi, profesor şi profesoara la aceeaşi scoala primară, încep să-şi trimită bilete, apoi scrisori extinse, *anticipatoare*: se descriu în ele evenimente ce *urma*u să se întâmple la întâlnirile lor ulterioare. Ca un efect care şi-ar genera propria cauza, textul îşi construieşte, punct cu punct, referentul. De unde aspectul spectral al realităţii, atât de „firesc” în lumea postmoderna:

„Căci nu mai trebuiau doar să schiţeze în linii mari locul, timpul şi modul de desfăşurare a întâlnirilor, ci şi cuvintele care le însoţeau obligatorju, după cererea expresa a loanei. Lucru din multe puncte de Wdere dificil: lipsite de legătura vie şi nepre-vazuta cu momentul parcurs, vidate de sensul lor concret, plutind peste realitatea faptelor ca nişte pasari fără cuib, vorbele, demarind în dialoguri gratuite, aveau o certa stranietate pe care jocul scrisorilor, jucat şi acceptat ca atare,

nu reuşea s-o acopere cu destul urnor, astfel încât, pe bune porţiuni, inutilitatea evidenta a replicilor era resimţita de amândoi cu o nemarturisita tristeţe". 25

24 *Ibid*., p. 22.

25 *Ibid*., p. 167.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Ca şi în *Invenţia lui Morel* a lui Bioy Casares, totul este aici „la mâna a doua", şi personajele aspira la o autenticitate pentru totdeauna pierduta. Nostalgia, sentimentul postmodern prin excelenta, apare ca o reacţie viscerala de frustrare. Ca în basmul eminescian, frumoasa e fără corp şi nu poate fi strânsa în braţe. Fantomatica, translucida, iluzorie, lumea *psihică a* postmodernităţii ar fi etern des-fondata dacă nu s-ar fonda tocmai pe no*stalgia r*ealelor, a paradisului pierdut.

În scrierile ulterioare, Grosan „reciclează" parodic romanul istoric – O sută de *ani* la *porţile* O*rientului* –, SF – Pl*aneta mediocrilor* – şi erotic – Nu*tzi,* sp*aima Constituţii,* dar spiritul postmodern al primului volum se subţiază treptat. Parodia, umorul şi satira nu mai depăşesc, de obicei, limitele lor clasice, în ciuda aavalanşi de aluzii şi citate eteroclite. Este de reţinut însă, în orice caz, fascinaţia optzeciştilor pentru formele prozastice marginale", populare", lipsite de prestigiu cultural. Romanul istoric şi SF, mai ales (care şi în postmodernismul american al anilor '60 au avut un rol atât de important: Grav*ity's Rai*n*bow de* Pynchon şi Stau*ghter House No. 5* de Kurt Vonnegut Jr. sunt, în definitiv, cărţi despre al doilea război mondial, iar Rag*time al* lui Doctorow – o rafinata şi mirobolanta reconstituire a epocii jazzului; cât despre Science Fiction, acelaşi Kurt Vonnegut a arătat întotdeauna o mare preţuire pentru autorii acestui gen, care i-au influenţat decisiv scrierile), au furnizat optzeciştilor şi post-optzeciştilor structuri narative rigide, uşor de manipulat, precum şi imagim arhetipale potrivite ca să orneze, ca într-un joc cu margele de sticla, ficţiunile acestora. Romanul „istoric" a avut, în toată epoca de după război, o funcţie speciala de protejare a discursului ideologic fata de cenzura. Plasarea unor evenimente în trecut şi camuflarea satirei cu o recuzita pitoreasca puteau face să treacă de cenzura chiar şi pamflete

virulente la adresa puterii comuniste şi, în ultimele decenn, a dictaturii despotice a lui Ceauşescu. Toate *cele* trei romane acceptabile ale anilor ’50, *Morometţii* (*vol.* I) al lui Preda, Cronic*a de familie de Pe*tru Dumitriu şi Groapa *lui E*ugen

PROZA OPTZECISTA 433

Rarbu (care în *Princepele* va da şi o parabola istorica propriu-zisa care ar merita, poate, să fie recitita), ca şi romanele obsedantului deceniu din anii ’70 sunt, într-un sens larg”, istorice”, deşi sunt decalate doar cu câteva decenii fata de actualitate. Roman istoric propriu-zis – cu acţiunea în epoca medievala – şi cu un scop ideologic şi pamfletar evident a scris, printre alţii, Silviu Angelescu: Ca*lpuzanii.* Optzecistii păstrează în romanele lor „istorice” aceasta funcţie autopro-tectoare şi subversiva în acelaşi timp, dar sensul principal al uzarii de convenţia istorica este în cazul lor cu totul altul: fascinaţia formelor prozastice, interesul de bricoleur în montarea şi demontarea lor, fantasma trairu nu a unor vremun trecute – precum a romanticilor –, ci a unor stil*uri ist*oricizate. Optzecistii au sens meta*romane ist*orice, meditaţii ficţionale-despre iluzia istorica şi iluzia romanului istoric. Reconstrucţia precisa a unor epoci „adevărate”, deşi făcuta uneori cu dexteritate de miniaturist, este secundara fata de uimitoarea producţie de perspective false, de obiecte imposibile, de loop*inguri narati*ve prilejuite de paradoxurile vidării istoriei de timp. *Sent*imentul timpului, într-adevăr, lipseşte cu totul în acest fel de proza care, cu nenumăratele ei falduri şi îndoitun, construieşte origam*i de* hârtie, superbe în gratuitatea lor.

Ca şi Grosan, şi mai mult decât el, Stefan Agopian este un „lup singuratic” al generaţiei ’80. El a fost, de fapt”, recuperat” de optzecisti, fiind/mai în vârstă cu câţiva ani buni decât aceştia şi, în plus, pro/venind din alte medii decât cel tradiţional, universitar şi/umanist, din care au venit prozatorn anilor ’80. Ca persona], Agopian pendulează între lumea li-terara „mare” (a anilor ’60 şi ’70) şi cercurile optzeciste, fund – lucru rar – apreciat de ambele tabere. Toate scrierile lui Agopian sunt „romane istorice”. Toate vorbesc despre aproximativ acelaşi spaţiu şi aceleaşi vremuri. Registrul lor a fost considerat multă

vreme „oninc”, ceea ce l-ar afilia pe prozator la mişcarea neosuprarealista a anilor ’70. Din acest punct de vedere, interesul optzeciştilor pentru proza sa apare

POSTMODERNISMUL ROMANESC

cel puţin paradoxal, aşa încât, ca să-l putem înţelege, va trebui să privim mai îndeaproape cartea lui Agopian care a captat, în primul rând, atenţia congenerilor săi mai tineri. În *Manualul întâmplărilor2*, a patra sa carte publicata, dar prima în ordinea scrierii, cronologia celor şase „povestiri”, cum suna subtitlul primei ediţii, de fapt şase parţi ale unei opere unitare, oscilează neregulat între 1801 şi 1808. Spaţiul este cel al unei Valahii generice, alcătuita mai curând din lumina, ceata şi întuneric, aranjate în savante ecleraje, decât din te*rra firma.* Personajele”, Armeanul Zadic şi Ioan, geograf la şcoala de la Colţia”, sunt un fel de Vladimir şi Extragon, care-şi tree zilele într-un taifas etern, în cursul căruia o erudiţie eteroclita, abstrusă, amesteca titluri de cărţi, aforisme şi citate din toate vremurile. Istoria culturala nu mai este „istorica”: nici progres, nici cronologie, ci maldăre de cărţi din care sunt extrase liste întâmplătoare:

„Zece card se răsfirara pe jos în ordinea următoare: Ca*ta-logus plantarum s*i*cularum,* Mu*ndus S*u*bteraneus a* lui Kircher, Descartes: *Les Passions d*e *l’âme* d’*Indagine;* Ch*iromance e*t *P*h*ysiognomic* apăruta la Rouen, o scriere fără titlu a lui PseudoAristotel, Encelius: De *r*e *Metalica,* Hi*eroglyphica,* falsa traducere din egipteană, Pellegrini: De*l Concettopoetico,* jerpelita rău, Olahus: Pr*ocesses Universalis,* precum şi Comenius cu scrierea numita Pa*mpaedia”.* 27

Enumerarile nesfârşite, figura a simultaneitaţii şi aleatorului comuna unor curente premoderne (manierismul sau barocul) şi postmodernismului, iau locul structurilor logice arborescente şi determinismului clasic. Timpul disparind, grămezi dezordonate de obiecte se aglomerează în spaţiul

26 Stefan Agopian, *Manualul întâmplărilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984; ediţia a doua (din care vom cita în continuare), Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

27 *Ibid*., pp. 72 – 73.

heterotopie al paginii, aidoma celui din povestirea lui Borges comentată de Foucault28:

„Am fost lipscan, bogasier, cojocar subţire, cojocar gros, croitor, islicar, calpacciu, cizmar, pantofar, cavaf, toptangiu, braşovean, marchitan, salvaragiu, abagiu, bumbacar, plapumar, ceasornicar, giuvaiergiu, argintar, tâmplar, zaraf, barbier, cafegiu, tutungiu, tabacciu, brutar, simigiu, cofetar, obarlatnand, ostavciu, pârgar, rachier, cârciumar, băcan, pastramagiu, caldarar, boiangiu, selar, telal, curelar, covaci, vivliopol, ceaprazar, gaitanar, ibri-singiu, sticlar, tinichigiu, zugrav, tufecciu, fisicciu, surecciu, hangiu, arendaş, bocceagiu, legător de card, cerşetor, margelar, ciubucgiu, măcelar, cherestegiu, dogar, vânzător de fier, bragagiu, serbecciu.

28 În prefaţa la *Cuvintele şi lucrurile* (voi cita din ediţia apăruta la Editura Univers, Bucureşti, 1996), Michel Foucault se referă la o scriere a lui Borges despre „«o anume enciclopedie chineza» unde sta scris ca «animalele se împart în: a) animale apartimnd Împăratului, b) imbal-samate, c) imbimzite, d) purcei de lapte, e) sirene, f) animale fabuloase, g) câini în libertate, h) incluse în prezenta clasificare, i) care se agita ca nebunii, j) nenumărate, k) desenate cu o pensulă foarte fina din par de camila, 1) et caetera, m) care tocmai au span ulciorul, n) care de departe par muste»" (p. 33). Aceasta lume a lipsei de coerenta între cuvinte şi lucruri, a absentei ordonarii sintactice şi istorice, absenta specifica gândirii premoderne – şi revalorificată de postmodernitate după ce marea bucla a umanismului modernist s-a închis –, e numita de arheologul ideilor *heterotopie* şi este considerată de el, în spirit tardo-modern, drept sterila pentru literatura „în opoziţie cu Ut*opia g*eneratoare de discurs: „Heterotopiile neliniştesc, fără îndoială, pentru ca minează în secret limbajul. [...] De aceea utopiile fac posibile fabulele şi discursurile: ele se situează pe direcţia limbajului, în dimensiunea fundamental *de fabula;* heterotopiile (la Borges le întâlnim frecvent) usuca discursul, blochează cuvintele în ele însele, contests, din pornire, orice posibilitate de gramatica; ele dezarticulează miturile şi sterilizează lirismul frazelor" (pp. 35 – 36).

Literatura ultimilor treizeci de ani confirm! afirmaţiile lui Foucault, dar în negativ, căci (re) găseşte în heterotopie exact forţa de care are nevoie postmodernismul artistic: aceea care anulează lirismul şi miturile. De altfel, prăbuşirea utopiilor a lăsat un vast câmp de acţiune spaţiilor heterotope ale relativismului şi pluralismului cultural prin care recunoaştem, în general, postmodernitatea ca aventura (anti) ideologica a actualităţii.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

cerar, luminarăr de ceara, luminarăr de seu, dulgher, zidar, pescar, ulier, săpunar, samsar, pânzar, olar, turtar, fântânar, potcapier, varar, alamar, precupeţ, bucatar franţuzesc, actor, franzelar, fierar, potcovar, cuţitar, alagiu, basmagiu, halvagiu, traistar, comisionar, amorez, povarnagiu, vivlioticher, şmotrar, parunau, hristian, egar, gealat, papagiu, cazangiu, pietrar, mamular, geambaş, piep-tanar, caretas, menghengiu, sirmagiu, spiter, gelepiu, avocat, matasar, imingiu, pislar, olangiu, şindrilar, matrapaz, mesciu, cordovangiu, şi nimic din toate astea nu mi-a adus bogăţia pe care o caut de atâta vreme, spuse Zadic, apoi sorbi din pahar". 29

„Întâmplările" din titlul cărţii sunt pisloase, pendulând între un regim al realului subţire şi nelămurit şi un regim al imaginarului de o vastă întindere. Cartea e mai curând un cabinet de stampe şi gravuri colate savant, în care nu faptele, ci manierismele prezentării lor contează. Fireste, sunt mimati to*poi a*i romanului istoric: se poposeşte la hanuri, se dau batalii. Spaţiile se topesc însă într-o lumina rembrandtiana, la marginea căreia iau fiinţa himere. Îngeri şi cacodemoni, pasaroiul Ulise şi dulaul Magog, pandidascalii şi stimfalidele se amesteca firesc printre personajele „realiste". Ne aflam iarăşi în „a treia lume", în spaţiul ambiguitaţii, al indecidabilului. Aici nu e vorba despre fantastic sau feeric. Simţul miracolului lipseşte. Lucrurile sunt, pur şi simplu, cum sunt, într-una dintre lumile posibile. Nu este vorba, de asemenea, despre un adevărat onirism, ci despre reconstrucţia nostalgica a unui univers cultural: cel al manierismului şi barocului european de acum câteva secole, ce-i drept, prin cmdatul intermedm al unui limbaj (şi el restaurat cu atenţie)

pseudosadovenian. Distrus sistematic în ordinea narativa, sensul general se organizează poetic, prin „recompunerea” pieselor disparate ale acestui/wzz/e. Văzute de la distanta, cele şase piese alcătuiesc o superba elevatie aproape daliniana: în prima, cele două personaje se zvârcolesc în mocirla asemenea subumanilor

29 Stefan Agopian, *Manualul întâmplărilor*, pp. 20 – 21.

lui Beckett; în următoarea îi regăsim umblând în patru labe şi latrind câineste. Mai departe de acced treptat la condiţia umană, repurtând „victorii glorioase” în ţara nimănui şi dobândind conştiinţa civica. În acest punct, scrierea ia şi o savuroasa turnura de pamflet politic prin lista „cu cei care au zis ca”, dovada, iarăşi, ca arta postmoderna nu exclude la nevoie angajarea ideologica:

„Radu Gaba-a zis că nu e bine.

Gheorghe Juruc a zis ca Trăiască Revoluţiunea.

lonita Sufletrece-a zis ca eu turcii era mai bine.

Serafim Mutu-a zis de legea pruncilor.

Ghita Panescu-a zis că nu e sare.

Sotir Taranu-a zis ca Domnul e hoţ.

Nae Ionescu-a zis că e mai bine în Englitera.

Manu Gheorghe-a zis că are galbeni cinci.

Ion Alexandrescu-a zis ca visează urit. Ioan Dedu-a zis că nu mai da biru. Vasile Lungu-a zis ca i s-a urit cu răul. Vasile Gutoi-a zis ca gata. Vasile Pahontu-a zis ca fire-aţi ai dracului. Vasile Lepădatu-a zis că nu e Dumnezeu. Vasile Pruna-a zis că îşi taie vaca. Vasile Cocos-a zis că nu face copii. Vasile Tobearca-a zis ca n-are izmene, de-aia. Vasile Blidaru-a zis ca mai bine ţigan. Vasile Bonjescu-a zis ca pleacă în Franţa. /Vasile Sontu-a zis ca n-are o pusca şi iarba. Gheorghe Zgârceanu-a zis ca să nu te pui cu grecii. Gheorghe Epitis-a zis ca bine. Gheorghe Zatu-a zis ca mai bine tace. Gheorghe Hera-a zis ca mai bine pleacă în pădure. Gheorghe Caragic-a zis că se poate şi mai rău. Gheorghe Vizulea-a zis ca îl umfla râsul. Gheorghe Zăbava-a zis că e ciuma tot la doi ani. Gheorghe Totoroaza-a zis că nu vine o ciuma.

Hadrian Hartic-a zis că face ceva pe domnie. Hadrian Viziru-a zis ca pute". 30

În final, umanul însuşi e depăşit către ceresc. Ca în Arghezi, metamorfoza persona] elor în îngeri e asimilata unei boli misterioase – ciuma sau holera – şi se petrece într-un lazaret. Tot ceea ce aici pare emblematic, arhetipal", profund" este de fapt inanalizabil cu mijloacele hermeneuticii, căci nu provine dintr-un demers metafizic sau religios, ci dintr-o savanta manipulare textuală. Deşi totul este suprafaţa, iluzie, tr*ompe l'ceil,* totul emoţionează cu adevărat. Până la urma. efectul este cel al Me*lancoliei l*ui Dürer: tristeţea adânca în faţa inutilităţii tuturor lucrurilor:

„— Suntem tristi, bre, spuse arar Armeanul, din lipsa de alcool şi de chef.

— Şi chiar dacă n-am fi tristi, spuse Ioan parca gândindu-se în altă parte, suntem bolnavi de ciuma, sau ca şi bolnavi şi ne-am pierdut interesul fata de orice. [...]

Şi deodată aripile i se înfoiara ca pânzele unei corăbii în vim şi ridicându-se se rod prin camera tamos şi leneş sub privirile lui Ioan, şi chiar bătu din ele de vreo două ori, scuturându-le ca două maturi prea pline de apa [...]. Rinjind bezmetic şi triumfător, Ioan se ridica atunci ca un arhanghel peste lume şi, desfăcându-şi aripile, se întuneca lumea de aripile lui şi de poftele lui şi de frica lui". 31

Scrise în registre diferite şi cu intenţii artistice diferite, toate romanele „istorice" optzeciste şi postoptzeciste – Ma*nualul întâmplărilor, Sara,* To*bit* etc. ale lui Agopian, O sută de *ani la porţile Qrientului a*l lui Grosan, Am*basadorul l*ui Ioan Mihai Cochinescu sau, mai recent, Pa*timile sfântului Tomaso D'Aquino d*e Alex. Mihai Stoenescu – au în comun lipsa de interes pentru tema tradiţionala a timpului

™ *Ibid*., *pp*. 53 – 54. *Ibid*., pp. 130 – 131.

şi a istoriei. În aceste cărţi „conţinutul" istoric este indiferent. Faimoasa fraza marqueziana „O sută de ani, drace, ce repede trece timpul!" ar putea fi un moto potrivit pentru fiecare dintre ele. Ca în

Ve*acul de singttratate,* timpul pendulează indeterminat între inexistenta şi retire pe loc, şi în cele din urmă cristalizează în obiecte. Interesul esenţial al acestor prozatori este unul formal, şi el consta în reciclarea postmodern! a formelor narative istoricizate şi „populare". Toate cărţile menţionate mai sus sunt deci meta*romane.*

O direcţie distincta în proza optzecista a reprezentat-o, în primele două cărţi ale lui, Nicolae Iliescu. Deşi *Departe, pe jos* şi *Dus-intors* au trecut aproape neobservate şi deşi următoarele cărţi ale sale le sunt mult inferioare atât teoretic, cât şi valoric, Iliescu a fost unul dintre optzecistii cu un program consecvent şi deplin asumat, inclusiv în urmările sale: lipsa de popularitate şi, până la urmă, obscuritatea. Iliescu este un biografist strict şi „plat". În tot ce a scris nu exista decât un singur personaj, numit Nicolae Iliescu, care vorbeşte, la persoana întâi sau a treia, aproape exclusiv despre sine şi lumea sa cotidiana: prieteni, părinţi, iubite etc., mergând până la detalii atât de apropiate de referenţial, încât, uneori, îl reconstituie la scara 1/1. Înălţimea şi greutatea personajului, adresa şi numărul de telefon, nenumărate detalii „nesemnificative" pentru proza clasica dau textelor lui o anume prospetime (hiper) autenticista. În general, ceea ce e valabil pentru biografis; mul poetic despre care am vorbit se întâmpla şi în varianta sa prozastica. Deşi textul este „jucat" continuu în maniera desantismului clasic (convorbiri în „priza directa", secvente narative alternate savant, jurnal autentic intercalat între texte fals narative şi autoreferenţiale, aranjamente tipo-grafice neobişnuite etc.), partea autobiografică este exacer-bata aproape monstruos, devenind, de fapt, principala miza a textelor:

„Exact în acelaşi timp în care Sanda Iliescu aştepta rezultatele propriei inovaţii în arta culinara privind atent budinca din cuptor

N-O POSTMODERNISMUL ROMANESC

neînţelegând de ce aceasta se pleoşteşte ca un base aruncat pe

Iisa sau ca o caciula tuflita la gura unei scorbure din Ion Creanga, glisul de fiu se foia pe scaunul din fata al unui autoturism 3 acia 1300» aprinzând trei ţigări «B.T.», una pentru Mihai ipescu, şoferul maşinii, una pentru Anca, viitoarea sotie, şi unantru sine. După

ce le înmâna celor doi, Nicolae Iliescu sesiza era note anarhiste în discursul Ancai, fapt pentru care, emopnat, își arse imediat puloverul cu țigara. Exact în același timp cele relatate mai sus, George Cusnarencu se spala pe dinți Ida unei nemarginite bucurii de a vedea un noua în carnetul de: v al lui Vadim, propriul fiu. [...] Eu, care sunt și eul narator, I numesc Nicolae Iliescu, sunt fiul lui Ene și al Sandei, sunt. curestean, sunt nerod (aici trebuie să-i fac și eu o bucurie unei mele, care probabil citește în acest moment ceea ce am is eu) și mă simt un bărbat implicat în istorie. [...] Nu trebuie: cut cu vederea locul unde se desfășoară acțiunea: interiorului autoturism «Dacia 1300» fabricat de uzina de autoturisme: ești în anul 1971, cu numărul de înmatriculare 7-B-5091, seria Dtorului 324706, având cinci locuri, o capacitate cilindrica de 89 cm^3, o putere de 54 hp și o greutate de 11783 kg". 32

Sensul biografismului în literatura nu consta, fireste, în semnif icatia amănuntelor biografice în sine: nimic nu garan-teaza ca ele sunt reale și, oricum, prea puțini cititori pot confrunta datele reale cu cele din text. Personalismul sfidează, de fapt, una dintre legile de bază ale interpretării narațiunii ca opera artistica: aceea ca naratorul *nu* se confunda cu autorul... Și de ce nu?", par a se întreba biografiștii, care, prin insistenta cu care identified cele două entități prozastice, contrazic orizontul de așteptare al cititorului, care a învățat încă din școala ca Nica *nu* este scriitorul Ion Creanga „când era copil". Așa încât proza biografista devine semnif icativa în primul rând prin co*nceptul c*are sta la baza ei, după un mecanism asemănător operelor de avangarda: Gi*oconda*

12 Nicolae Iliescu, *Departe*, *pe jos*, Editura Cartea Românească, București, 1983, pp. 5 – 6.

cu mustăți a lui Marcel Duchamp n-are valoare „de conținut", ci doar prin raportare la norma artistica tradiționala pe care o sfidează. Pe de aha parte, biografismul se mai opune, semnificativ, și pansemantismului artei moderniste înțesate uneori până la refuz de simboluri obscure, care cer decriptari labonoase. O scriere biografista tinde să fie, de aceea, un bloc neanalizabil, un „obiect" textual pe care

ar putea scrie „mostra de biografism”. El este dat ca atare, fiind un fel de alternativa sincera şi neinhibata la arta „mare”. Bineînţeles, până la urma convenţiile acesteia sunt înlocuite cu altele, de aha natura, şi dialogul formelor continua.33

Pe lângă biografism, autoreferenţialitatea (de-a dreptul narcisica) este încă un aspect al prozei lui Iliescu. Autorul include în chiar corpul cărţii articole despre aceasta”, înminate de un prieten”, şi păreri despre narator ale unor diverse cunoştinţe care răspund la un fel de chestionare, aşa încât, până la urmă, corpul cărţii nu mai consista în firava ei narativitate, ci în autocomentariul suprapus, care formează, împreună cu bucăţile narative, un puz*zle t*extual clădit pe o permanent!, obsesiva şi de multe ori obositoare autocitare. Volumul următor, Du*s-intors,* mixează, nabokovian, proza scurta cu poezia, cartea căpătând, astfel, aspectul unui caiet în care se amesteca bruioane literare şi jurnal. Haotice, inegale, narcisiace, cărţile lui Nicolae Iliescu sunt, totuşi, scrieri interesante teoreizic şi folositoare didactic pentru înţelegerea fenomenului postmodern.

Cam în/aceeaşi direcţie – mai pronunţat textualizanta însă – nierge şi Emil Paraschivoiu în manuscrisul său.

33 Interesante (dar depăşind cadrul lucrării de fata) sunt şi consecinţele etice ale acestui procedeu. Nu de puţine ori, începând cu *Maitreyi* a lui Mircea Eliade, biografiştii au încălcat dreptul la *privacy* al persoanelor despre care au scris, prezentându-le în situaţii compromiţătoare şi sub o înfăţişare, prin forţa lucrurilor, uşor de recunoscut (cu numele şi datele civile reale!). Procedeul a provocat şi în anii din urma câteva „scandaluri” de mai mare sau mai mică amploare.

nepublicat încă, *Şic*, din care au apărut câteva fragmente în *Desant '83*. *Şic* e un *puzzle* de notatii (dez) ordonat după criterii aleatorii, combinaţie „curioasa” de tardo-modernism şaptezecist (textualism, „existenţialism”, absurd beckettian, meditaţie despre vid) şi postmodernism (biografism, haos, ironic, ludic, autoreflecţie obsesiva), făcuta posibila de pun-tea comuna a fragmentarismului:

„... dac-ar fi să conchid «pactul» cu lectorul [...] în privinţa cărţii de fata, i-aş propune conceptul de «gen fragmentar»: un fel de ansamblu mozaicat, un puzzle, un domino textual, o colecţie de mici note şi contra-note, o compoziţie manifest eclatata (mai ales temporal) dar (l) atent concertata, un text biobibliografic (sic) dispersal, reflectat/reflectant, un spaţiu ludic deschis în cel tipografic şi, numai în cele din urmă, un experiment, o căutare, un eseu, nu neapărat al noului (inflaţionist), ci al unei noi integrale personale". 34

Paraschivoiu numeşte aceste ţăndări textuale *biografeme*. Dincolo de atenta privire a mâinii care formează literele, ca şi de culturalismul lor destul de pronunţat, ele seamănă destul de mult cu dezlânatele şi seducătoarele „meditations in an estate of emergency" ale lui Frank O'Hara, părintele/? er5 o*nismului.* O parte din acest (anti?) jurnal al ratarii – căci, în spirit tardo-modern, viaţa şi scrisul sunt văzute ca două fete mobiusiene ale aceluiaşi eşec necesar – consta în simpla selecţie a tuturor cuvintelor din dicţionar care ar putea avea un sens peiorativ şi pe care, în consecinţa, masochistul autor şi le-ar putea apropia:

„A – abject – abominabil – abrutizat – abuziv – acaparator – acolit – acomodabil – acritura – acrobat – actor – adaptabil – ademenitor – adulator – afacerist – afectat – afemeiat – afon – afurisit – ageamiu – agramat – ahtiat – ajuns – alcoolic – amabil – amăgitor – ambiguu – ameninţător – 34 Emil Paraschivoiu", Şic", în De*sant '83,* p. 245.

PR02A OPTZECISTA

amorez – analfabet – anexa – animal – antihirt – antipatic – antropofag – apostat – apucator – argat – arghirofil – arogant – atotputernic – aventurier – avorton. g baliga – bandit" etc.

Ca şi textualiştii propriu-zişi, dar mai avansat decât aceştia, Paraschivoiu este un autor „de tranziţie": el s-a format în atmosfera anilor '70, dominată de posistructuraliştii francezi şi de experimentalismul panlingvistic impus de aceştia. Curind însă el a simţit viciul esenţial al modernismului în toate formele sale: im*personalitatea,* imposibilitatea de a exista ca fiinţa umană individual

–, cu pr*opria i*deologic şi pr*opriul d*iscurs în spaţiul esenţialmente id*ealist a*l modernităţii. Omul modernist nu vorbeşte, ci es*te vorbit d*e limbaj, nu are biogra-fie, ci es*te trăit* de forţe economice, psihice, social-politice etc. Proza optzecista tipica se afla – între alte determinante ale sale – exact în punctul de confluenta al*figurilor t*ardo-mo-dernităţii – cum sunt ele (de) construite de Barthes, Foucault, Lacan, Derrida – cu biografismul şi metaficţiunea postmoderne. De aici echilibrul caracteristic de subtilitate speculativa şi de forţa narativa din scrierile celor mai buni dintre optzecisti. Expresia lui Paraschivoiu „spaţiul ludic (post*modernism) de*schis în cel tipografic (tard*o-modernism)"* defineşte expresiv aspectul de Ianus Bifrons al literaturii anilor '80.

Proza scurta a fost spaţiul ideal şi definitoriu al formulei optzeciste echilibrate şi stabile. Odată cu trecerea la roman a/ (aproape) tuturor optzeciştilor începând de la jumătatea recentului noua, formula devine instabila şi apare curând un punct de „catastrofa" teoretica – în accepţia lui Thorn –, de la care începând proza optzecista intra decis în postmodernitate, încetând, în cazurile cele mai eclatante, să mai parti-cipe la optzecism şi înscriindu-se deja în alta paradigma, alături de noii ficţionari. După primul val de proza scurta, într-adevăr, optzecistii au început să scrie roman, urmând schema clasica, în care, după victoria unei revoluţii, radicalii de altădată, ajungând la guvernare, devin *establishment.*

POSTMODERNISMUL ROMANESC

Paradoxal, deşi proza scurta *defineşte* optzecismul, totuşi câteva dintre cele mai valoroase scrieri ale optzeciştilor au fost romane: *Zmeura de câmpie* şi *Tratament fabulatoriu* ale lui Nedelciu, Parţial *color* şi *Plus minus o zi* de Sorm Preda, *Tainele inimei* de Cristian Teodorescu, *Ambasadorul* de Ioan Mihai Cochinescu, *Sala de aşteptare* de Bedros Horasangian, *Sara* de Stefan Agopian, *Frigul verii* de Alexandru Vlad, *Tangoul Memoriei* de George Cusnarencu, *Frumoasa far a corp* de Gheorghe Crăciun. *Toate* sunt dezechilibrate fata de formula optzecista standard şi, dacă unele accentuează latura (micro) realista a acesteia şi altele latura textuala, câteva pătrund, fără să le

abandoneze pe primele două, într-o experienţa deja diferita, a fictiunii-spectacol total subîntinsa de o imaginaţie nelimitata. Transformarea optzecismului în postmodernism „curat” se produce cel mai vizibil în romanele lui Cochinescu, Crăciun, Cusnarencu şi Mircea Nedelciu, autori care, la sfârşitul deceniului noua şi meeputul decentului zece, depăşesc pentru totdeauna optzecismul prozastic. Fe*meia* în *roşu*apare, simbolic, imediat după decembrie 1989, deschizând eclatant o nouă epoca literara (şi o nouă concepţie despre literatura) în proza românească. Nu e lipsit de interes faptul ca, dintre cei trei autori, doi sunt entici şi teoreticieni literari (unul, Mircea Mihaies, americanist, autor de studii despre Faulkner şi specializat în autobiografie şi jurnal, celălalt, Adriana Babeti, buna cunoscătoare, printre altele, a operei lui Barthes şi preocupata de aspectele istorice, militare şi culturale ale Mitteleuropei), iar al treilea – pr*imus inter pares* – este unul dintre prozatorii cu cel mai evident apetit teoretic din ultimii ani, Mircea Nedelciu. Ca orice or*igami p*rozastic postmodern, cartea îşi conţine de la bun început propria embriologie, îşi explicitează autoreferenţial fiecare aspect şi îşi construieşte receptarea critica prin fal-duri suprapuse de luciditate teoretica. Aspectul oarecum

35 Mircea Nedelciu, Adriana Babeti, Mircea Mihaies, *Femeia* în *roşu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

tehnologic”, de agregat cu sute de piese, al cărţii se datorează şi conlucrării unei „echipe” de autori, ceea ce schimba radical ideea despre ce ar trebui să fie o carte „adevărata” pe care o au atât criticul, cât şi publicul modern (ist): o scriere profunda, unitara, izvorâta din subconştientul unui singur (mare) artist, o... autoritate morala” care „depune mărturie” în privinţa problemelor grave ale sufletului omenesc şi ale lumii-Femeia *în roşu* nu *es*te, în mod direct, nimic din aşa ceva. E o carte-*puzzle, mult*ietajata, minuţios imbricata, în care alternează registre şi tonuri narative de o neobişnuita bogăţie şi în care „peticele” intertextuale realizează un colaj în care nuanţele diverselor epoci colizionează într-un haos ordonat. Nu forma cărţii

este însă lucrul cel mai important în cazul Femeii *în roşu*, ci *filozofia36 ei. Tre*i teoreticieni literari pornesc în căutarea locus-*ului estetic* ce a părut, vreme de o sută de ani, cel mai puţin adecvat pentru ancorarea unei opere „serioase”, cel mai demn de o evitare dispreţuitoare: senzaţiona*lul. Cu corol*arul sau de kitsch, stridenta, romance, a*ventura*, miracol de doi bani, senzaţionalul se! n-trupează aici în povestea „romantata” a Anei Cumpănas din Comlos, care, după o viaţă picaresca, în care traversează două continente, se întoarce ca să moară în Banatul natal. Miezul vieţii ei este seara în care, îmbrăcata în rochie roşie, facilitează uciderea amantului ei, faimosul bandit Dillinger, la Chicago. Cei trei autori vor scrie, prin urmare, nu, din start, un roman senzaţional, ci, dedublare specifica postmodmului, un roman despre (roma*nul) s*enzaţional, care să fie, M acelaşi timp, uzind de toate procedeele parodiei, pastişei, restauraţiei butaforice – un roman chiar senz*aţional*:

„Căci vor a experimenta chiar asta: un roman (despre) senzaţional. Îşi trimit (prin posta) truditele încercări. Em*doi o* ia mai

36 În sensul tehnic, tot mai frecvent întrebuinţat şi în româneşte, de «idee de funcţionare”. Se vorbeşte, în acest sens, de „filosofia” computerului, a fa*st-food-ului* etc.

direct, pieptis, ca un prozator: «A existat într-adevăr o femeie născuta în Comlosul-Mare (sat Lunga), la sfârşitul secolului trecut şi emigrata în America înainte de primul război mondial. În Chicago-ul prohibiţiei şi al jazz-ului, al lui Al Capone şi al primarului Thompson, adică între anii 1920 – 1934, a fost amestecata în numeroase afaceri, dar gloria ei – probabil nedorita – ia naştere din rolul ingrat şi important pe care-l joaca în seara zilei de 22 iulie 1934 când, în faţa cinematografului *Biograph* din Chicago, este ucis de politic John Dillinger, «inamicul public nr. 1» al Americii acelor vremuri. Obligata apoi să se întoarca în România şi să trăiască ascunsa, eroina noastră moare în aprilie 1947 la Timişoara, în condiţii suspecte. Toate aceste

fapte sunt reale, iar adevărul lor este atestat de documente, de presa vremii şi probabil de mărturiile unor persoane care au cunoscut-o pe «femeia în roşu». Pentru romanul nostru, însă, faptele enumerate mai sus nu au nici măcar rolul unui pretext. Tot ce va urma nu este nici fals, şi nici adevărat, aşa cum, în romane, nu veţi întâlni decât informaţii care sunt, în acelaşi timp, şi false, şi adevărate. «Senzaţionalul», care este adevăratul obiect al experimentului nostru, se naşte – pare-se – atât din prea marea apropiere de evenimente ne-obisnuite, cât şi din îndepărtarea (în timp sau spaţiu) de întâmplări comune» [...]. *Emunu* scrie şi el. «Se încearcă» în senzaţional cu un text pe care – mărturiseşte – l-ar vrea foarte intelectual. O ia, ca un critic ce e, nu pieptis, ci pieziş: «Senzaţionalul, adevăratul senzaţional, proliferează întotdeauna monstruos, asemenea unei bombe cu explozie întârziata. [...] Producătorul de senzaţional, o specie care, în literatura, nu beneficiază de un statut clar şi nici de o ideologic convingătoare, e mult mai activ în ceea ce am obişnuit a numi *realitate*...»" 37

Oricât de tatonante şi de confuze ar fi aceste ebose teoretice, mai cu seamă în încercarea de definire – psihologista – a senzaţionalului, o schimbare fundamentals, în optica prozastica este imediat vizibila şi la *Emdoi* (Nedelciu), şi la *Emunu* (Mihaies): realitatea (chiar şi în forma sa artistica de *referenţialitate*) încetează sa mai existe. Spaţiul prozastic devine o lume *terta*, aflata între real şi ireal, o lume *mrt*uală. Aceasta modificare, centrala în gândirea postmoderna, determina şi o reconsiderare dramatica a temporalităţii, istoriei, memoriei, documentarului. Faptele, atestarile, mărturiile nu mai sunt pietrele esenţiale", obiective" ale reconstituirii istorice (biografice, în cazul de faţă), ci devin „ornamente" arbitrare ale unui demers care nu mai crede în obiectivitate. Fantezia şi „realitatea" sunt coplanare şi se scriu una pe alta la nesfârşit, generând o lume translucida care, ca în Nichita Stănescu", la Un şi la Da' are foile rupte". Indeterminarea, ca atitudine filosofica, este originea actului creator postmodern. De aceea o opera postmoderna apare cititorului ca o scriere clasica „întoarsă pe dos": spaţiul şi timpul sunt „moi", maleabile, naraţiunea e aleatorie, personajele schimba măşti după

măşti, în schimb instrumentarul teoretic”, panoplia de procedee”, citatele şi inserturile, presupoziţiile şi pretextele devin rigide şi evidente ca scheletul exterior al insectelor. Romanul postmodern poate avea ca arhetip Omul fără *însuşiri al l*ui *Robert* Musil, totuşi el nu este un roman-eseu, ci mai curând „un roman cu eseul pe dinafara” 38, care.

37 *Femeia în roşu*, pp. 20 – 21.

38 Este în afara oricărei îndoieli ca Musil a fost unul dintre primii prozatori care au simţit schimbarea de paradigma în gândirea şi în literatura europeană. Tranziţia de la modernitate la postmodernitate este preocuparea centrala a marelui sau roman. Exista, la meeputul său, un mic semn al schimbării, aparent neînsemnat, dar care răvăşeşte conştiinţa lui Ulrich, personajul central: „Însă tocmai atunci Ulrich citi undeva, şi *fid* pentru el ca o boare de vara matura prea de timpuriu adiind, deodată expresia – «genialul cal de curse». [...] Vedea cu o claritate miraculoasa ca – exceptând capacitatea de a câştiga bani, de care nici nu avea nevoie, avea toate abilităţile şi însuşirile favorizate de vremea sa, însă îşi pierduse puterea de a le aplica la ceva; şi din moment ce şi fotbalisui, şi caii au geniu, se hotan, pentru a-şi mai salva propria individualitate, să-şi ia o vacanţa de un an de la viaţa sa” (Robert Musil, *Omul* fără *însuşiri*, vol. 1, Editura Univers, Bucureşti, 1995, pp. 70 – 71). Cuvântul „geniu”, definitoriu pentru arta mare, aristocratica, elitista a modernităţii europene, se „democratizează” deodată, distrugând bariera dintre aceasta şi lumea plebee a consumului de spectacole, sportive şi de alte naturi.

Într-un fel, nu se comentează pe măsura ce se scrie, ci se scrie pe măsura ce se comentează *ceea-ce-nu-s-a-scris-inca*. Optzecismul din care (şi de care) *Femeia în roşu* s-a desprins e prezent în carte ca o creangă viguroasa pe care s-a plantat un altoi. Este vorba despre cele trei capitole intitulate „Iter spectrorum (st*ricto s*au la*to s*ensu)”, în care cei trei naratori scriu despre călătoria lor în vederea documentarii pentru roman (căutarea martorilor, a documentelor etc.). Avem aici o

tipica proza optzecista, a cotidianului mărunt, a microistonei şi spatnlor microsociale, cu insertun de acte originale, cu vorbire în priza directa:

„Mulţumesc. Saluta. Bună ziua/ ziua bună. Mai fac vreo două. sute de metri. BU*FET.* Scot un ziar, îl întind pe una din mesele de tabla verde. Bufetul închis. Nicio fântâna prin preajma. Pete de vin, de grăsime pe tabla cu vopseaua scorojita. Ceva lipicios. Muste. Viespi. A. se duce peste drum, la un gospodar, să spele roşiile şi ardeii. E poftita în casă. Ordine. Curăţenie. Bucătăria faiantata. Mobila alba. Congelator. Frigider. Boiler. Apa calda! Spala roşiile şi ardeii cu apa rece. Se înfiripa un dialog.

— Ce faceţi pa la noi? Merged la Kikinda?

— Nu. Scriem o carte. Am venit să ne documentam.

— Aaa… Despre Ana aia, femeia în roşu?

— Da.

— Da' ce să mai scrieţi, că s-a scris tot! Ce s-ar mai putea scrie? Stau şi mă-ntreb.

— Pai nu ştim nici noi. De-aia am venit. Să ne documentam. Să căutam martori. Urme.

— Ha! Da' şi ăştia ştiu că-s prosti!" 39

Chiar de la începutul cărţii ne aflam la confluenta a trei romane posibile în jurul misterioasei femei în roşu, presupunând fiecare o cu totul aha strategic narativa şi o cu totul aha tehnica. Cel dintii ar fi fost un roman, cum s-a văzut", optzecist", adică timid postmodern, în care figura Anei ar

Femeia în roşu, pp. 51 – 52.

fi apărut mai curând „în negativ", ca un gol în jurul căruia s-ar organiza o reţea fina de căutări şi sondaje.in medii contemporane. Acest roman e disipat pe parcursul cărţii, alcatuind, într-un fel, sistemul ei nervos şi asigurând conexiunile nverse şi autoreflecţia. Din el se desprind două romane virtuale", care se completează, într-un fel, st*ereoscopic.* Mai întâi, un roman documentar no*n-fiction ge*n în *Cold Blood d*e Truman Capote, care apelează intens la documente, fără să-şi

permită nicio intruziune în stricta mar-turie a oamenilor şi actelor. Fara-ndoiala, orice fel de scriere ar fi, Fe*meia* în *roşu e*ste temeinic documentata. Putem chiar vorbi de multiple tipuri de documentare. Cercetarea pe te-ritoriul Banatului din zilele noastre aduce în carte voci ale martorilor reali, ca şi acte juridice şi administrative, reproduse în carte cu vadita plăcere a atingerii gradului zero al realului şi al scriiturii:

„România. Ministerul Afacerilor Interne Direcţiunea Serviciului Special pentru Repatriaţii Aliaţi Domniei Sale

Doamnei Persida Cumpănas

Timişoara, P-ta Marzescu nr. 2 003338/27. XI. 1944 Ca urmare cererii Dvs. Înregistrata de noi la nr. 3338/1944, avem onoare se va aducem la cunoştinţa ca nu vă puteţi repatria în Statele Unite ale Americii potrivit art. 5, al. 2 din Convenţia de Armistitiu, intru cât nu vă puteţi încadra în categoriile acelora prevăzuţi în Convenţie, adică: a) aduşi cu sila în România; b) refugiaţi sau c) acei care se găseau la declararea războiului în România şi au fost internaţi.

Colonel magistral Secretar

Hagi Stoica C. Iacob" 40

Pe de altă parte, pentru trecerile Anei şi ale altor personaje prin Banat, Ardeal, Viena lui Freud sau Chicago-ul lui Dillin-ger, ca şi pentru întreaga substanţa, deosebit de complexa

40 *Ibid*., P. 19.

(ideologica, politica, lingvistica, strategica, istorica şi culturala), a acestui orologiu narativ, autorii au folosit peste şaizeci de titluri, incluzând dicţionare, monografii, studii istorice, medicale, militare şi culturale, beletristica etc. Şi aproape douăzeci de periodice. Interesante pentru studiul de fata sunt prezentele, între autorii citaţi, ale lui Michel Foucault (*Surveil-ler etpunir*), Lawrence Sterne (*Tristram Shandy*), Balthasar Gracian (*Criticonul*) şi mai ales ale celor trei „papi" europeni ai teoriei postmoderne, Umberto Eco (Nu*mele trandafirului),* Guy Scarpetta (*L'Impurete)* şi Jean-Francis Lyotard, ultimul cu bine cunoscutul sau studiu *la condition postmoderne.* Şi acest etaj romanesc

al nonficţionalităţii exista undeva în fundalul Fe*meii* în *roşu,* dar, lucru valabil şi pentru romanul „optzecist”, el nu exista genuin, având, de exemplu, rolul clasic de ancorare a scrierii în realitate. Functule clasice ale celor două tipuri de roman sunt deturnate şi redirijate printr-o noua bucla metatextuala: autorii fiind perfect conştienti de ficţionalitatea cărţii lor („faptele enumerate mai sus nu au nici măcar rolul unui pretext...”; „ceea ce am obis-nuit a numi realitate...”), ei nu mai pot scrie roman optze-cist, ci „roman optzecist”, nu mai scriu roman non-*fiction, ci „roman* non-fiction”*. De-aici s*entimentul de exces, de esenţa sintetica pe care îl poate avea cititorul. Prin urmare, până şi aceste două tipuri de roman – secundare, deşi importante în economia Femeii în *roşu – sunt re-d*efinite şi reconvertite de spiritul general-postmodern al cărţii.

Punctul de inserţie al romanului documentarist cu un al treilea şi cel mai important tip romanesc (pentru ca *Femeia în roşu* este asemenea unui gasteropod care, deşi locuieşte numai în ultimul compartiment al cochiliei sale, le poartă şi pe celelalte cu sine ca pe un fel de memento al propriei onto-geneze) este cel în care ultima iluzie a gândirii modern (ist) e, credinţa în document ca o urma „obiectiva” a faptei, la rândul ei obiectiva, este abandonată. Călătoria documentara a celor trei autori nu mai găseşte istorie, nici măcar mărunta, ci*ficţiune.* De-aici înainte documentul va deveni fantastic

PROZA OPTZECISTA

fantezia va căpăta concretete „faptica”. Este momen-cheie din roman în creete „aptea. Este momentul-cheie din roman, în care martorii nu mai sunt consultaţi, inv*entaţi după* necesitaţi narative. Istoria, cum spune Jvtatei Calinescu, se dovedeşte a nu mai fi reconstrucţie, ci, pur şi simplu, cons*trucţie:*

„Au destul material. Destule documente. Surse berechet. Deşi ceva lipseşte. Simt tot mai clar că ar avea nevoie de încă vreo trei-patru martori. Cumva mai ciudati. Care să le poată povesti cum se vede de aici, de la Comlos, toată nebunia lui Dilli boy. Mai bine zis, cum se vedea atunci, în jurul lui ’34 şi după. Judeca logic. Cum să se vadă? La cinematograf şi prin reviste! Deci le-ar trebui nişte bătrâni loviţi de

damblaua cu Dillinger. Care să fi văzut filme, să fi citit reviste, almanahuri. Poate chiar card. Da' de unde să-i ia? Unde să-i găsească? l-ar stau şi iar cugeta logic. Deci, teoretic şi practic, ar trebui să dea de urma unui bătrân care să fi văzut la viaţa lui zeci, sure de filme. Un proiecţionist! Asta e! Un proiecţionist pensionar din Comlos. Perfect plauzibil! Dacă se poate, un tip fanatizat de film. De filmele americane dintre războaie. Ideal ar fi (dacă nu cer prea mult de la viaţa) să aibă chiar un fel de manie. O dillingeromanie. Să adune, adică, tot ce se poate aduna în materie. Un adevărat dosar. Cu tăieturi din reviste. Cu transcrieri de dialoguri. Dar mai ales, o memorie vecina cu nebunia. «Aha, un fel de sonat, ca la Breban», se luminează fericit Em*unu*. Păi, da. «Da! da' de unde dracu-l mai scoatem şi pa asta tot d-aici, din Comlos?», se cam nelinişteste Em*doi.* Acum e – în fine! – rândul lui A. sa le-o spună, plină de agitaţie: ca*lrriccdincalm!* «Îl găsim şi p-asta! Nicio problemă! Şi dacă nufl găsim, îl inventam!»" 41

Lumea devine, astfel, poveste. *Ficţionalizarea* ei se realizează treptat, după toate regulile postmodernităţii. Mai întâi, în plina „realitate documentara", sunt inseraţi martori fictivi, adevărate fantome ivite la graniţa dintre existenta şi text, compromisuri stranii între cele două regnuri. Presupusul proiecţionist „desantat" la Comlos din... însuşi romanul

41 *Ibid*., pp. 52 – 53.

celor trei (şi care va da pagini savuroase în continuare) este extrem de asemănător cu figurile fictive strecurate printre bine cunoscute persona] e istorice în *Ragtime*, celebra (falsa) reconstitute a epocii jazz-ului datorată lui E.L. Doctorow42. Apoi, însăşi ideea de document şi „urma" se modifica. În loc de actele administrative şi juridice folosite în romanul no*n-fiction de* până acum, apar deodată surse mediatice şi de colportaj, parţial sau total nereliabile şi necontrolabile: filme, almanahuri, pu*lp-un* Adică fojgaiala ficţionala, fără realitate şi fără sfârşit, de la subsolul şi de la marginile lumii artistice „civilizate". Aici totul este poveste, basm modern, mit degradat, bârfa şi senzaţional. De aici începe al treilea roman, cartea

postmoderna propriu-zisa, bine ancorata în imaginarul colectiv al paraliteraturii, al artelor „populare” şi al istoriei fără timp.

Raportul dintre referenţial şi ficţional se inversează complet din acest moment. În loc ca faptele şi persona] ele centrale (atestate istoric) să fie *subiectul* cărţii, reflectat cu ajutorul diverselor puncte de vedere şi unghiuri narative, ele devin *pretextul* fantomatic al unei desfăşurări neobişnuite de registre stilistice nedisimulat „joase”, populare”. Butaforia asumata şi explicita este adevărata substanţa-fara-de-sub-stanta a acestui roman, în care, ca în poemul lui Cosovei”, nimic nu este real/ dar ce este adevărat?” Mostre din cele mai diverse tipuri de discurs popular cladesc o carte în care persona] principal devine, până la urmă, cititorul „dedublat” din articolul lui Nedelciu, cel care, pe de o parte, percepe distanta ironica fata de parodierea unor stiluri nevalidate cultural, iar pe de alta se simte eliberat de presupoziţiile sufocante ale literaturii „mari”, regăsind plăcerea infantila a 5 tor-ului.

42 În mod curios, în cunoscutul film al lui Mihalkov *Cercul interior* personajul central este tot un protecţionist, prin ochii inocenţi ai căruia Stalin, Beria şi aici lideri sovietici apar ca în romanele comuniste de propaganda: nişte tătuci legendari”, buni la suflet” şi iubiţi de popor. Realitatea se dovedeşte, şi aici, mai fictiva decât literatura.

Plăcerea democratica a textului, bucuria de a fabula, pasiunea bricolarii literare şi culturale deosebesc acest text de înţepatele experimente tardo-moderne şi de avangarda, transformându-l într-un *antiexpenment* care reia la capătul unei spire, reciclează şi, până la urmă, reinventează arta povestim. Biografia lui Dillinger este introdusa în carte prin alternarea a trei tipuri de discurs. Primul este cel caracteristic *biografiei romantate*:

„Dillinger plecase la Indianapolis. La întoarcere, afla de la ratat sau că fusese căutat. Ajunse la concluzia că trebuia să dispara. Dar unde?

Prietenul sau de la închisoare, Jim Jenkins, avea o soră. Era

subiectul lor preferat de discuţie. Jim o lauda cum nu-şi laudase vreodată un frate sora, iar Johnny era un foarte bun ascultator. Când i-a arătat fotografia, i-a înţeles exaltarea. Mary era de-o frumuseţe răpitoare. Se numea acum Mary Longnaker şi tocmai se pregătea sa se desparta de cel ce-i dăduse acest frumos nume. [...] La întoarcere, trecura prin Michigan City. Mary voia să-l vadă pe fratele ei. Dillinger se arata bucuros şi-şi însoţi bucuria de un gest pe măsura. Într-una dintre bananele cumpărate pentru Jim introduse o bancnota de cincizeci de dolari răsucita”. 43

Gel de-al doilea „punct de vedere textual” îi aparţine proiecţionistului, prezumtiv posesor al unei arhive Dillinger, în care se afla amestecate role de film vechi cu gangsteri, taieturi din gazete şi chiar scrisorile agramate de dragoste ale „inamicului public nr. 1”. Ne aflam în plin „populism”, în zona zvonului, bârfei şi lăudăroşeniei „la un pahar”. Vocile – sonore sau scripturale – sunt transmise într-o transcriere fonetica ad hoc *încâlci*ta, anacolutica şi, prin aceasta, de efect artistic:

„Da’ fata asta era data dracului. Să vedea şi din fundu’ sălii cum 11 clipeşte lui Dillinger ochii and se uita la ea. lo cred c-ar fi

43 *Femeia în roşu*, p. 234.

vrut să uite, pa loc, şi de prietenie, şi de obligaţiile de a-i scoate din închisoare pe vechii prieteni. Cred c-ar fi vrut să rămâie cu ea şi să se termine filmu’. Da filmu’ nu se termina. Mai era două bobine, pa care le schimbam exact când era gata să se întâmple ceva interesant. Da’ să vezi cam cum vorbea ei, şi ce curte îi făcea iel: – «Ei, ieu ştiu ca le băieţi buni şi unu’ şi altu’, şi Pete şi frate-tu. Ei, da’ sa ma vezi pe mine. lor înţeleg perfect. Când o femeie te atrage, nu mai le nimic da făcut. iar dacă şi ea-i da acord, înseamnă ca trebe să fii mare fraier să o împiedici. Chiar dacă eşti propriu’ ei bărbat. Fac ceva pa certificatele alea da însurătoare! Parca io n-am avut vo două-trei!»” 44

În fine, ieşita nu din „realitate”, ci din necesitatea textuala de a explica agramatismele cam prea neaoş româneşti din scrisorile banditului, interferează cu primele două voci şi cea a traducătorului

(prezumtiv) al respectivelor epistole. Este un exemplu limpede de generare pur textuala a structurilor româneşti clasice, presupus referenţiale şi obiective:

„M-am oferit să-i ajut să reconstituie scrisorile în forma în care o creasem eu. Au acceptat imediat, însă apoi n-au mai dat niciun semn. Cred că nu voiau să implice prea multă lume în aceasta aventura – am înţeles că ei aşa o considerau, o aventură, un experiment – a lor. Dar cred că, de fapt, le era teama de posibilele încurcături pe care le-ar isca intervenţia unei mâini străine în munca lor. O teamă, evidenta, de manipulare, pe care, ziceau, unul dintre ei o şi teoretizase". 45

În acelaşi mod intertextual (şi nu narativ) de a schimba nu unghiul, ci maniera relatarii sunt povestite/construite şi celelalte biografii intersectate în carte: fireste, cea a Anei, *globetrotter* care rătăceste pe harta zdrenţuita a lumii anilor ’20—30: Istanbul, Atena, Messina, Pompei, Chicago (*jurnal de călătorie*), ca şi pe harta sociolingvistica a mediilor, profesiilor.

44 *Ibid*., p. 240.

45 *Ibid*., p. 237.

standing-vtnlor; biografia unui vecin din Comlos, Octavian Nacu, care, după primul război mondial, străbate ruinele fostei Kakanii; a lui Tit Liviu, primul amor al Anei (care visează „să-i predea cheile casei şi să se facă amanta lui pe veci"), care, ajuns la Viena, îi face o vizită lui Freud; a avocatului Sage. Niciun moment naraţiunile, concrete, complexe, pline de fapte şi imagini, nu sunt genuine. Toate folosesc filtre, travelinguri şi ralentiuri complicate, toate citează, explicit sau implicit, maniere artistice de*ja vues.* În cutare loc avem o poveste cu vampiri (th*riller):*

„E ales un fecior cu trupul nededat în cele lumeşti. E pus să încalece fără să pe un armăsar negru şi în acest fel se preumbla prin cimitir, trecând peste toate mormintele. Dacă armăsarul se împotriveşte nevrând să treacă peste unul din ele, chiar îndemnat cu biciuşca, înseamnă ca acolo zace un vampir. Mormântul e atunci deschis, iar în groapa poţi vedea un hoit rumen şi frumos, de parcă ar fi

un om ce doarme fericit în pace. Cu un hârleţ i se taie degrabă gâtul, din care ţâşneşte pe data, îmbelşugat, un sânge grozav de lucitor şi roşu, ca al unui om viu. Treaba o dată făcuta, groapa e astupata la loc şi pod fi încredinţat ca molima se stinge şi ga toţi cei atinşi de ea îşi vor recăpăta încetul cu încetul puterile – ca nişte oameni scăpati dintr-o boala lunga şi istovitoare”. 46

În alta pane este parodiat kitsch-ul fabulos al poveştilor cu gangs ieri:

„Se spune ca florile din cele 26 de furgoane care au pornit spre muntele Carmel înaintea sicriului lui Dion valorau în jur de cincizeci de mii de dolari. O coroana în forma de inima făcuta din trandafiri îmbobociţi (la jumătatea lui noiembrie!) avea o înălţime de doi metri, iar o coroana de orhidee şi trandafiri ce urma a fi pusă pe mormânt măsura în jur de trei metri. Sicriul arata ca un obiect adus direct de la Vatican, avea pereţi dubli, de argint şi bronz, un capac de cristal gros şi, în fiecare colţ, colonete sculptate 46 Ib*id.,* p. 102.

din argint masiv. Dion era aşezat pe o căptuşeala de perne de puf imbricate în satin alb şi părea ca doarme. Nimeni nu s-ar fi gândit, văzându-l, că fusese găurit de şase gloante trase de aproape. În jurul sicriului erau plasaţi zece îngeri de argint care imeau în mâini sfeşnice aurite, iar în acestea ardeau lumînări albe, groase şi înalte. Parfumul miilor de flori se amesteca discret cu cel al femeilor imbricate în blănuri scumpe şi cu fumul subţire al luminărilor. Rezultatul era chiar mirosul crimei, al banilor şi al nebuniei generalizate”. 47

În cele din urmă”, din aceasta împărechere şi-mpreunare”, Ana îşi pierde orice realitate „obiectiva”, devenind un fel de mit, o întruchipare arhetipala a unei istorii seco*nd-hand, as*emenea faimoasei V. a lui Pynchon sau, *mutatis mutandis, a* Mumuticai lui Ioan Lacusta. Cum am mai spus-o, romanul nu-şi conţine numai istoria embrionara şi principnle de construcţie, ci şi o tubulatura ramificată de comentarii şi autocomentarii. Unele dintre ele sunt aşezate sub sigla „conflict de competente” şi prezintă, nu de puţine ori, opinii discordante ale unui autor fata de ceilalţi. De aici o anumită indeterminare teoretica, lăsând

loc aleatoriului şi hazardului să contrabalanseze aspectul uneori cam mecanic al imbricării textelor. Finalul este o adevărată „lovitura”: o falsa postfata atribuita unui jurnalist american care comentează împrejurarile întâlnirii cu cartea celor trei autori, clădind astfel un vast backgrou*nd „de actua*litate” Femeii în *roşu. Re*voluţiile din Europa de Est, citarea unor nume faimoase de militanti anticomunisti: Havel, Michnik, Leszak, imaginea de coşmar a României din ultimii ani ceauşisti, toate acestea adauga încă o trăsătura „senzaţionala” cărţii, „... poate ultimul mare roman european, legat prin nevăzute fire de tradiţia contesta-tara, de la Karl Kraus şi Joseph Roth la Kundera, Danilo Kis sau Ivan Klima, cu fasemanta lui plutire spre o lume a structurilor mereu deschise, o lume a «granitei», a mentalităţilor

47 *Ibid*., pp. 136 – 137.

şi a istoriei luate în derâdere din perspectiva cea mai surprinzătoare, dar şi cea mai legitima a «puterii celor fără de

*C*E *AO*

putere»...

Romanul optzecist nu este la fel de „perfect”, de „stabil” ca proza scurta optzecista, pentru ca el renunţa la optzecism pentru o vizionara tatonare a altor domenii prozastice. Toate aceste romane pot părea „ratate” sau „trădătoare” din punctul de vedere al prozei textual-microrealiste, ale cărei principii le trece pe plan secundar, dar ele sunt superioare teoretic şi – iată un principiu nou – comercia*l celor di*ntii. Ambasa-d*orul, Frumoa*sa *fără corp sa*u *Fem*eia *în roşu au fost* atât succese de critica (elogiate şi premiate pe drept cuvânt), cât şi de librarie. Ele nu mai fac parte din paradigma optzecista – deşi, cum s-a văzut, aceasta va continua să fie prezenta, ca ingredient important, în noua formula –, ci din paradigma noului r*oman* ficţiona*r postmodern al anil*or ’90, alături de cărţile „nouăzeciştilor” Daniel Banulescu, Radu Aldulescu, Caius Dobrescu, Alex. Mihai Stoenescu, Adrian Otoiu, ca şi ale ultimilor sosiţi în proza actuală, Simona Popescu, Ion Manolescu şi Răzvan Rădulescu. Aceştia din urma au intrat rapid în arena literara, profitând de o anume deruta şi sterili –, tate a „bătrânilor” optzecisti şi

au impus o literatura mult mai puţin riguroasa, mult mai indiferenta la teorie, dar mai interesanta*m sens kierkeg*aardian. Ficţiune generalizata, fantasmagorie erotica, mistica New Age, oni*ris*m*, t*ehnici mediatice, cyberpunk – *totul exp*lodează în anii ’90 într-o „vesela apocalipsa”, care preface în ţăndări rigoarea intelectualista a predecesorilor. Haosul ficţional al „noilor barbari” (de altfel, literaţi de rafinament şi erudiţie) va cere, de acum încolo, fie să regindim literatura din temelie, fie s-o lasam, pur şi simplu, să trăiască.

4> Ibid., p. 430.

Scurta privire asupra literaturii anilor ’90

După schimbările politice majore de la începutul deceniului lumea culturala românească s-a văzut pusă în faţa unor dileme noi, nemaiîntâlnite, care au produs o stare de panica, scepticism şi, în fine, resemnare. Chiar din primii ani de după prăbuşirea comunismului a devenit limpede ca literatura – ca să rămânem mai departe doar în acest domeniu; procesul este valabil însă pentru întregul corpus cultural – cunoştea un fenomen de rapida devalorizare şi disolutie. Scriitorul şi criticul, vedetele de altădată ale lumii literare, ea însăşi vedeta a vieţii naţionale, s-au văzut deodată marginalizaţi şi minimizaţi prin asaltarea mediatică a opiniei publice de către alte categorii intelectuale, până atunci practic inexistente. Au intrat brusc în centrul atenţiei politicienii, ziariştii, analiştii politici, oamenii de televiziune, noi *opinion makers*, cu mult mai agresivi (şi, s-o recunoaştem, mai interesanţi social) decât literaţii. Editurile – care păreau să funcţioneze, în sistemul socialist, doar pentru literatura de ficţiune – au început să publice, pe de-o parte, valuri de *Trivialliteratur* (aproape absenta în regimul trecut: romane poliţiste, erotice, *thrillers*, scrieri de ocultism şi magie), iar pe de alta scrieri din domeniul ştiinţelor umaniste, aproape absente până atunci în cultura romană: politologie, sociologie, filosofie etc. Din domeniul literar propriu-zis s-au ţi-părit cu predilecţie opere *non-fiction*, de interes mai degrabă, de asemenea, social-politic decât artistic: jurnale şi memorii ale personalităţilor politice interbelice sau actuale, mărturii despre Gulagul romanesc etc. Cele mai multe opere de ficţiune

publicate după 1989 au fost scrierile autorilor străini de mare reputaţie, care au ocupat şi ce mai rămăsese liber în spaţiul literar. Literatura originala românească s-a văzut aruncata pe o plajă extrem de îngusta, la concurenta devastatoare cu competitori mult mai puternici în condiţiile pietei libere. Speranţa unei explozii în condiţii de deplina libertate de ex-primare s-a dovedit o iluzie amara, deloc discordanta cu celelalte iluzu naţionale. Prăbuşirea scriitorului la bursa valonlor simbolice s-a reflectat şi în scăderea valorii muncii scriito-riceşti: autorn au ajuns să publice mai greu decât în decemile anterioare în condiţii materiale derizorii. A rămâne scriitor „pur” a ajuns să pară, astfel, o opţiune utopica, masochista, suicidara.

În aceste condiţii, cei mai mulţi literaţi au migrat către domenii mai vizibile şi mai „lucrative” ale vieţii sociale. Fostele glorii s-au străduit să-şi păstreze notorietatea intrând în zonele fierbinţi ale politicii şi ziaristicii. Greu de apreciat cita vanitate şi cita dorinţa sincera de „a pune umărul” au intrat în aceasta soluţie. Cert e ca găsim (foşti) scriitori, critici, filozofi, eseisti etc. În toate partidele şi centrele de putere intelectuala de după 1990. Altă soluţie de supravieţuire materiala a fost intrarea unei părţi a scriitorilor – mai ales a celor tineri – în lumea universitara. Câştigul simbolic şi mai ales cel material sunt, e. drept, minuscule în acest domeniu, dar din acest punct se deschid unele oportunităţi speciale: bursele şi călătoriile în străinătate. Mulţi universitari (îndreptăţiţi sau nu de un adevărat interes ştiinţific) au învăţat repede să mă-nevreze în reţelele extrem de ramificate ale oportunităţilor de acest fel, absentând uneori ani întregi din viaţa culturala naţionala. Boar*d-urile* fundaţiilor, ONG-urilor şi ale altor instituţii de acest fel adăpostesc şi ele intelectuali care nu pot trăi decent din munca lor propriu-zisa în domeniul în care sunt specialişti.

Slabul interes al publicului pentru literatura ficţionala şi migrarea autorilor în alte domenii au dus la restrângerea, en-clavizarea şi haotizarea vieţii literare. Instituţiile care altădată

grupau autorii la nivel naţional, dând impresia unei lumi

li-terare coerente, sunt astăzi nişte evidente eşecuri. Ministerial Culturii are o influenţa nula asupra vieţii literare româneşti. Gel mult, el finanţează intermitent liste de titluri propuse de edituri, de multe ori pe „criterii" specific levantine. Uniunea Scriitorilor, altădată un monolit acuzat adesea de Stalinism, se afla în faţa unei dileme inextricabile: ori rămâne o instituţie unica şi autoritara, şi atunci este silita sa se comporte antidemocratic şi, prin urmare, să se compromită definitiv, ori accepta pluralismul instituţiilor de acest fel – firesc în condiţiile diversificării grupurilor literare – şi atunci pierde rapid din importanta. Concurenta grupului de autori „disidenti" reuniţi în ASPRO, instituţie mult mai săraca material şi mai laxa ca organizare, este, de fapt, începutul sfârşitului nu numai pentru Uniunea Scriitorilor de azi, ci pentru orice fel de organizaţie cu pretenţii de reprezentare unica şi exhaustivă a Scriitorilor romani. Un caz special de strategic perdanta în domeniul cultural este „Fundaţia Culturala Română", care mizează, împotriva spiritului vremii, pe valori „naţionale", mari", clasice" şi pe reunificarea autorilor romani cu cei din afara ţării (idee absurda ineondiţiile tendinţei centrifuge a lumii de azi), în loc să duca o politică de saturare a spaţiilor publice occidentale cu valori echivale*nte, asimil*abile de către publicul respectiv: valorile artei tinere, conectate direct cu lumea vestica. O altă sursă de putere culturala o reprezentau în trecut revistele literare. Un intelectual adevărat, în anii '70 şi '80, se simţea dator să citească, practic, toate re*viste*le literare din tara. În acest fel, lumea literara îşi proba încă o dată coerenta. Iluzia ca revistele literare vor rămâne mai departe un instrument de putere a dus, în 1990, la înfiintarea unui număr nerezonabil de mare de asemenea publicaţii. Fiecare grup literar, de vârsta sau de influenta locala, şi-a revendicat dreptul de a avea o tribuna pentru ideile şi politica sa literară. Curând a devenit evident ca aceste reviste nu pot fi sus-tinute material în condiţiile dezinteresării de literatura chiar şi a publicului tradiţional, care s-a îndreptat către mult mai

dinamica televiziune, mai ales în momentele dramatice ale vieţii

politice naţionale. Când evenimentele politice au mai diminuat din intensitate, televiziunea prin cablu şi *Internetul* au ruinat încă o dată interesul pentru literatura actuală. Au supravieţuit doar câteva reviste, şi acestea nu prin mijloace proprii (abonamente, vânzare libera), ci prin subvenţionări de un fel sau altul.

Subminarea din exterior a prestigiului şi puterii scriitorului a camuflat, pentru cei mai mulţi observatori ai fenomenului, criza interioara a sistemului literar, care este a doua şi cea mai importantă explicaţie a situaţiei actuale. La aceasta transformare de paradigma – tranziţia de la modernism la postmodernism – m-am referit în tot cuprinsul studiului de fată. Postmodernizarea lumii româneşti prin liberalizarea social-politica (aşa imperfecta cum arata ea astăzi) a dus la dizolvarea masivă a surselor de prestigiu şi a valonlor simbolice tradiţionale – construite pe un elitism intelectual en-clavizat – şi la proliferarea altora, mai „populare" şi mai uşor prelucrabile mediatic. Sistemul literar a conservat parţial valorile vechi, dar, sub presiunea realitatn, a fost silit să renunţe la pretenţiile şi iluziile de instrument de cunoaştere filosofic, teologic, politic etc. Şi să revina la mai modesta definire a sa ca ar*ta* pur şi simplu. Nu doar „iresponsabilitatea" criticilor care au migrat spre alte domenii a distrus ierarhiile „juste" de altădată, cum auzim uneori, ci mai ales intervenţia altor criterii de judecata valorica, mai pronunţat contextuale, alături de cel pur estetic: cel economic (topurile din diverse reviste se fac în funcţie de vânzări), etic (reflectând interesul publicului pentru diverse dileme sociale şi morale) etc. Literatura anilor '90 a intrat, de fapt, în postis*torie. Nici*o „poveste" coerenta, relevanta national, de tipul celei a grupului optzecist, nu a mai apărut şi nici n-ar mai putea apa-rea. Generaţia '80 a închis o bucla literara deschisa acum două secole şi care defineşte un sistem, cel al modernităţii. Mulţi critici au contestat posibilitatea unei istorii literare medievale, de până la Ţiganiad*a: ceea c*e fusese până atunci.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

s-a spus, nu era decât istorie *culturala*, puţin sau deloc relevanta estetic. Probabil că la fel va fi privita şi literatura de după 1990: cărţi

se vor mai publica, scoli literare se vor mai succeda, dar nimic nu va mai fi ca înainte: *sistemul* va deveni de nerecunoscut, făcând imposibila referirea la aceeaşi para-digma literară. O diversificare şi disipare haotica a textelor, o hibridizare cu mediile (film, televiziune, *Internet*), o virtualizare tot mai pronunţata a „lumilor posibile" vor schimba literatura într-o varianta punctuala a unui mi*nd game* generalizat, a unei arte halucinatorii complexe şi smergetice asemănătoare cu sincretismul originar.

Deocamdată însă mulţi autori trăiesc şi scriu mai departe fără să observe schimbările din jurul lor, păstrând intacta iluzia tragicomica a măreţiei artei lor, perpetuind modelul scriitorului-profet, al criticului olimpian etc. Din fericire, cei mai mulţi autori tineri au acceptat unica „chance" – în sensul lui Vattimo –, a postmodernismului literar. Între ei", nouaze-cistii" nu alcătuiesc o generaţie literara propriu-zisa, în sensul clasic al cuvântului. Acest termen generic sub care întreaga literatură tinara de după 1989 e cunoscuta e o simplă deplasare mirnetica a cuvântului optz*ecism, la* fel ca şi termenul, iarasjo, importat" prin analogic de la optzecisti, de „şapteze-cism", termen, de fapt, inexistent în anii '70. La sfârşitul anilor '80 numerosi poeti şi câţiva prozatori tineri, cei mai mulţi discipoh ai optzeciştilor – precum poem „grupului braso-vean" – sau optzecisti redebutaţi (ca, de exemplu, Adrian Otoiu) s-au diferenţiat treptat de maniera primilor şi au format grupuscule literare disipate într-o lume, în general, ne-pasatoare sau ostila fata de literatura. În ciuda opresmnn comuniste, optzecistii beneficiaseră de o intensă reclama, mai ales prin difuzarea numelor lor în marele public – încă unic şi nediferenţiat – de către critica din tara şi de cea pe calea undelor (criticii de la „Europa Libera", între care mari susti-naton ai literaturn adevărate au fost, timp de decemi, Monica Lovinescu şi Virgil lerunca), dar şi de către adversarii „tradiţionali": revistele Sdptamma, *Luceafărul său, în ult*ima sa

faza, *Suplimentul literar al Semteii tineretului*. Dimpotrivă, poeţii care au apărut în jJumea libera" s-au găsit, paradoxal, în situaţia de a

pluti în haos şi anonimat. Dintre micile cercuri, în general concurente între ele şi concurente mai departe cu optzecistii – cu care împărtăşesc aceeaşi poetica, diferenţele fiind mai curând graduale –, foarte puţine au devenit mai larg cunoscute prin intermediul unor reviste, al unor volume colective etc. Grupul „braşovean” (definit prin volumul Pa*uza,* de *respiraţie),* grupul din jurul revistei Ar*tPanorama (*singurul care se declara apăsat „nouăzecist”) şi cel care a editat volumul cu şase autori Tabl*ou de* fa*milie* sunt deocamdată cele mai bine conturate. Altale – precum cel din volumul colectiv Fic*ţiuni sau* cel din Marf*a – p*ar să se fi destrămat.

„Braşovenii”, de multe ori polemici fata de Generaţia ’80, sunt, totuşi, prin multe fire, un epifenomen al acesteia. Discipoli declaraţi ai lui Alexandru Musina, ei nu par să fi protestat când acesta i-a introdusân *corpore* în antologia generaţiei ’80 editată de el (şi din care totuşi lipsesc optzecisti adevăraţi şi importanţi ca Magdalena Ghica). Pe de altă parte, ei refuza şi denumirea de „nouăzecisti”, în care vad mai ales o sigla a grupului concurent din Bucureşti. Ideologic şi ca strategic literara ei sunt apropiaţi de confratii (ceva) mai vârstnici. Dintre cei patru autori ai Pauz*ei de* res*piratie1, tr*ei au publicat mai multe volume individuale care arata – ca şi în cazul primului, de altfel – o vocaţie artistica incontestabila. Braşovenii sunt adepţii unei poezii „brechtiene”, de felul poetilor germani din Vintpo*trivit... o poezi*e antiintelectuala, antielitista, cu o anume propensiune către social. Aceasta poetica explicita ajunge însă repede în contradicţie cu mintea pur conceptuala a unuia (Caius Dobrescu) sau pur artistica a altuia (Simona Popescu) şi cu formaţia culturala a tuturor. De aici, mari inconsecvente ideologice, benigne din

1 Andrei Bodiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Marius Oprea, *Pauza de respiraţie*, Editura Litera, Bucureşti, 1991. Grafica volumului, w? i cea din *Aer cu diamante* şi din *Când*, îi aparţine lui Tudor Jebeleanu.

fericire, în scrisul lor propriu-zis, în care poezia şi anti-poezia, simplitatea şi sofisticarea, angajarea şi evaziunea sunt şi-multane, ca în

orice opera vie. Nu exista manevra textuala postmodern! descrisa până acum care să nu fi fost folosita şi de „braşoveni”. Poemele lor sunt poeme „normale” pentru literatura actuală, prozaice, reflexive, biografice, antica-lofile, alternând registre joase cu bruşte inserţii culturaliste. Pe lângă postmodernismul formulei, ele păstrează un ingredient neoavangardist, un fel de elitism inters pe dos, care le da un aer distant. Deşi colocviale, sincere, neafectate, ele nu par să-şi fi găsit (sau să-şi dorească) o audienţă. Simona Popescu şi Andrei Bodiu sunt cu adevărat reprezentativi pentru formula poetica braşoveana, pe când Caius Dobrescu pare mai curând înclinat către proza şi mai ales către eseu. Bodiu este perfect asimilabil poeziei biografiste gen Romulus Bucur (cu, de fapt, originalul în biografismul american):

„Am trecut prin centru să-mi cumpăr ţigări am intrat într-o placintarie a trecut şi ianuarie şi a fost destul de cald linga mine era o femeie care mânca plescăind m-a scos din sărite am vrut să-i pun mina pe gura s-o opresc într-un fel dar am zis treaba ei am mâncat însă mai repede am intrat într-o librarie să văd dacă nu i-a apărut cartea lui marineasa am ieşit după vreo cinci minute meepuse să ploua bine ca nu ninge mi-am spus am văzut o femeie frumoasa aproape de treizeci de ani păcat mi-am spus am mers la anticariat se vindeau cărţi de bucate…” 2

Mai complex! e poezia Simonei Popescu, care, dacă afectează şi ea fronda antipoetica a lui Bodiu, o impregnează însă cu o gestualitate culturalista gen Pound. În câmpul virtual al

2 *Pauza de respiraţie*, p. 8.

ooernului se va găsi, astfel, loc pentru *debris-urile*. cele mai haotice, dar şi pentru figurile clasice cele mai pretenţioase… mestecul de artistic şi antiartistic din poem este nota specifica Simonei Popescu, care păstrează întotdeauna un indecidabil foarte postmodern:

„Dulce efeb, bunul meu prieten, cu ce să te asemăn?

Nimic nu se măsoară cu frumuseţea ta curata şi nu exista fata cu tine să se-ntreacă. De-aceea caut în preajma ta să fiu în timp ce tu petreci în lumea ta râzând, miscind din degete uşor de parca ai mânui

un syrinx invizibil. Te-alinti, apoi priveşti în gol precum o neteda statuie. Şi-apoi dansezi în clarobscur tu singur, ca… un cined sau ca o pasare îndrăgostita.

Femeia şi bărbatul nu pot să te atingă şi totu-n jur pe lângă tine-i bădăran.

—]

Dansează, prieten drag! Un stroboscop te-mparte fantomatic. E frumuseţea ta multipla (un Shiva – tot îmi veni în minte – de opspe ani).

Şi mâine vei pleca.

Parul tău lung, parfumat, va zace pe-un mizer ciment, coama ta va cunoaşte mina murdara, grăsoasa, a unui frizer, vreo bruta ofiţereasca te va slei-n comenzi, îndelung vreun doctor bătrân te va cântări, te va atinge în treacăt, soldăţoi îndesati te vor bate pe umăr.

Te vor alerga şi ca pe-o ridiche te vor freca.

Tu, *lazy*, învaţa-vei pe *virtus* şi *labor*…” *3*

3 *Ibid*., pp. 66 – 67.

Mult mai puţin coerent teoretic (de fapt, aproape lipsit de preocupări în acest sens) şi mult mai eclectic este grupul bucureştean grupat în jurul revistei *ArtPanorama*, de fapt mai ales în jurul legendei poetului celui mai interesant al grupului, dispărut, din păcate, înainte de vreme: Cristian Popescu. Grupul cuprinde poeti ca Daniel Banulescu, Radu Sergiu Ruba, Saviana Stănescu, Mihai Galaţianu şi prozatori ca Radu Aldulescu, Cătălin Tarlea şi Horia Garbea. Prin ei se perpetuează, de fapt, lumea literara „clasica”, boema, cu miturile şi vanitatea ei. Conexiunea cu Uniunea Scriitorilor (care a patronat, prin preşedintele ei, revista *Nouăzeci)* şi editarea unui săptămânal literar ciudat de voluminos în săracia actuala nu sunt cu totul întâmplătoare. Ca atmosfera artistica şi, cita e, ca ideologic literara, cei ce se mtitulează nouăzecisti sunt cu un pas înapoi fata de anii ’80. Idealul lor ar fi, poate, întoarcerea vremurilor lui „Nichita”, cu poeti genialoizi şi „man” romancieri. Totuşi, unii dintre tinerii autori din acest mediu sunt interesanţi. Moartea, la numai 36 de ani, a lui Cristian Popescu a

lăsat grupul într-o oarecare deruta ierarhica. Toţi poeţii din grup îi sunt îndatorati. Forma însăşi a poemului, în general paginat asemenea prozei, ca şi conti-nutul sau de profunzime – observaţii acute ale unor detalii revelatoare psihanalitic, imagini din zona miraculosului kitsch şi a atrocităţii – au fost apoi mult imitate. Esenţial, Cristian Popescu e un oniric, un spirit fantast, un clovn trist dintr-un bilci freudian. Pentru imageria sa îţi vin imediat în minte surrealiştii naivi: Frieda Kahlo, de exemplu. Cele mai bune poeme ale lui sunt cele din Cuvânt înaint*e4* *(relu*ate din bro-sura Famili*a Popescu, edit*ata în 1987). Deşi scrie aproape exclusiv despre sine şi familia sa, ar fi greşit să-l consideram pe Cristian Popescu un biografist. Nu prin aceasta trăsătura ar putea fi el văzut, la o adică, într-o lumină postmoderna (de fapt, poetul e la fel de impersonal ca orice modernist).

4 Cristian Popescu, *Cuvânt înainte*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

mai ales prin fascinaţia – şi ea mai curând urmuziana şi blecheriana – pentru butaforie, artificiu şi kitsch:

Mama are o pâine pe care, în fiecare vineri o umple cu şi mai multă vata. Uite, ce mare, ce rumena, ce proaspăta e! Din ghive-ciul cu pansele pe care-l ud în fiecare zi mi-a crescut o peruca blonda lunga până în pământ. Azi am mângâiat-o două ore jumate. Ah, draga, uite la el, iar s-a îndrăgostit, spune sora-mea, care vineri se împodobeşte cu luminările electrice ale bradului de anul nou. Şi sta nemişcata în mijlocul camerei şi becurile se aprind şi se sting în părul ei, pe umeri, la solduri şi glezne. Mama leagă între coperti de piele cârpele de la bucătărie. Ce, draga, să n-am şi eu un jurnal? Dad o dată clapele pianului cu oja, să cânte ceva mai vesel, mai colorat. Ţi-ai întocmit procesul verbal în care să araţi cum ţi-ai petrecut ziua? «Subsemnatul Popescu Cristian am strâns şi azi, vineri, negru sub unghie de dimineaţa până seara. Negrul de sub unghie creste văzând cu ochii, se ridica încetul cu încetul prin vene, umple inima, ma mânjeşte sub pleoape. Negrul de sub unghie e mândria mea. Mâine am să-i simt deja gustul pe cerul gurii.»” 5

Un grup interesant, din păcate destrămat foarte repede, a fost cel care a publicat, în 1992, volumul de versuri şi proza *Fictiuni6*. Titlul este borgesian, ca şi spiritul cărţii, total detaşata de actualitate, înşurubindu-se numai pe liniile de forţa ale vieţii interioare: „*Ficţiuni* îşi propune să reaseze imaginarul şi fantezia în drepturile lor, în scopul recuperarii realităţii/zeft nzz şi nu a celei existenţiale”. 7 Locul evenimentelor este, prin urmare, un câmp virtual în care irealul capăta valoare referenţială, trăsătura *tare* a postmodernismului. Dintre cei şase autori, unul singur şi-a continuat cariera literară. Ion Manolescu este singurul teoretician al postmodernismului de la noi care propune o regiune coerenta a

5 *Ibid*., *p*. 29.

6 Ion Manolescu, Fevronia Novae, Vlad Pavlovici, Alexandru Plescan, Andrei Zlatescu, Ara Septilici, *Ficţiuni*, Editura Litera, Bucureşti, 1992.

7 Ibid., *p*. 5.

acestui mare continent. În articolele şi manifestele sale literare el distinge între două „trepte” ale postmodernismului romanesc, una te*xtuala,* aşa cum apare în scrierile optze-ciştilor, şi alta me*diatica,* a anilor ’90, caracterizata de o viziune virtuala şi fractalica a lumii şi de uzarea de noi (sau mai vechi, dar până acum lipsite de prestigm) medn de comunicare şi tehnici aferente. Pe urmele lui Jordan Chimet – dar în cu totul alte scopuri –, Ion Manolescu a studiat o marginalitate artistica enorma cantitativ, dar ignorata de arta „înalta”: cowzes-urile, cart*oon-urile, fi*cţiunile pulp*, cu* întregul lor univers kitsch şi plebeu, dar şi cu vitalitatea lor monstruoasă. De asemenea, în preocupările lui intra artele propriu-zis mediatice, favonzate de televiziune şi computer, arta pe Inte*rnet, cy*ber-*punk-ul şi* alte dezvoltări recente. Punctul de vedere radical al lui Ion Manolescu îl apropie, de fapt, de neoavangarde, preocupate şi ele, de altfel, de arta mediatica prin N-am June Paik şi discipolii săi. În proza, Ion Manolescu este însă mai concesiv fata de tehnicile clasice decât în articolele de atitudine. Romanul său, Alex*andru, es*te un clasic roman de formare a unei

personalităţi, cu o poveste construită şi scrisa realist în sensul microrealismului textual optzecist. Suprapus însă peste acest discurs „normal” şi comunicând cu el prin pori mvizibili, exista în carte şi un altul, de esenţa fractalica, turbionara, uneori de o poezie indiscutabila, care deformează arhitectura iniţiala către scienc*e fiction,* dându-i aspectul unui vast joc pe computer:

„«Vezi, eu nu cred în realitate», spuse Alexandru într-un târziu. «În orice caz, nu în realitatea *asta*. [...] Akeori ma uit minute întregi într-un punct fix şi capăt impresia, apoi certitudinea (şi asta mă alarmează!) ca, de fapt, nu percep ce trebuie; nici ce trebuie, nici cum trebuie. Uite, iau o musculiţa care sta pe plasa geamului din sufragerie. Ce vad acolo? O insecta, grilajul, forfota străzii? Poate. Dar nu întotdeauna. Uneori musculiţa devine un punct, iar grilajul o fâşie; amândouă despart lumea noastră palpabila de alta, pe care mai mult o bănuieşti. Privirea trece printr-un tunel redus la dimensiunea unei muste, într-un paralelogram

confecţionat din ceea ce noi numim cer, lumina, aer. Dar acolo nu găsesc copaci, ţigle şi nicio felie înnorata de cer; dizolv punctul negru şi mă trezesc absorbit de un con de lumina, învârtit cu o vi-teza *pe* care simţurile mele n-o mai pot calcula şi aşezat într-un univers de stări şi obiecte străine, şi totuşi parca familiare: cuburi bordo, închise în undele quasarilor; siluete de cai mirosind a lămâie sau scorţisoara; spirale de vânt pe care papilele limbii le gusta şi le trimit ochilor sub forma unor culori mereu schimbătoare;

mâini invizibile, dirijând simfonii de sunete ce-ţi transforma creierul într-un ecran moale pe care se desfăşoară spectacolul lumii»”. [8]

Proza. anilor *’90* are, de fapt, o puternica înclinaţie către ficţionalitatea care combina mimarea genurilor paraliterare (SF – cu variantele sale: *heroic fantasy*, *space opera* etc. –, romanul erotic, *thrill*erul) cu tehnicile inspirate de computer. Romane ca *Alexandru*, *Balamuc sau Pionierii spaţiului* de Caius Dobrescu, *Coaja lucrurilor sau Dansând cu jupuita* de Adrian Otoiu şi chiar subtila şi fractalica *Exuvii* a

Simonei Popescu (în care filonul suprarealist iese neaşteptat la suprafaţa), alături de experimentele SF ale „lupilor tineri” din domeniu (Sebastián A. Corn în primul rând), sunt greu imaginabile în anii ’80, dominaţi de furia textuală. Aceste cărţi apărute după 1990, mai toate voluminoase, ambiţioase”, romane totale”, definesc, alături de romanele (fals) istorice ale lui Stoenescu, Banulescu, Cusnarencu şi de cele (adevărat) erotice ale lui Aldulescu, o paradigma noua în romanul romanesc, postmodernizat radical şi definitiv.

Exista în literatura anilor ’90 şi o direcţie *minimalista*, opusa celei anterioare, ilustrata poate cel mai bine de un alt grup format în Facultatea de Litere din Bucureşti, cel care a publicat în 1995 volumul colectiv *Tablou defamilie9*. Până

8 Ion Manolescu, *Alexandru*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 54. jorin Ghergut, Svetlana Carstean, Răzvan Rădulescu, Mihai Ignat, Cezar Paul-Badescu, T.O. Bobe, *Tablou defamilie*, Editura Leka-Bruicus, Bucureşti, 1995.

să reuşească publicarea acestei antologii, grupul devenise cunoscut prin faptul că fabrica mici texte pornind de la teme date, de cele mai multe ori aparent derizorii: „dunga pantalonului”, cocoloşul” etc. La limita dintre dadaism, textualism şi suprarealism, textele erau ambigue, aleatorii şi întotdeauna amuzante prin inocenta şi simplismul lor. Grupul se arata de asemenea preocupat de obiectele „literare” plebee, agramate, precum „oracolele” elevilor10, grafit*ti-urile murale*, scrisorile persoanelor necultivate, folclorul cartierelor muncitoreşti, surse stupefiante de expresivitate mvoluntara şi kitsch. O poezie „minimala”, pornind de la forma număratoarelor pentru copii şi a poeziilor de album (dar căreia i se infuzează o bună doza de sarcasm şi atrocitate) scrie Sorin Ghergut:

„Vezi: el e îngerul din care ne face mama de mâncare la comedii cu Sein şi Zeit tu rizi de fericit şi eu mă vait simţi cum distinct în adânc stropi de pepsine se strâng?

10 Care, ignorate cu desăvârşire, ca „subliteratura”, timp de o sută de ani, fac azi (când conceptul malt de cu*ltura* s-a prăbuşit)

obiectul unor studii serioase de sociologie literară. Desăvârşita lor ingenuitate, stupida „ca viaţa însăşi”, le-a transformat în „vedete” ale prozei postmoderne. După ce Nedelciu a folosit în Ilie Ra*zach*i*e folcl*orul semidoct al animatorilor cultural!, Caius Dobrescu a teoretizat uzul de aceste debris-*uri cul*turale în prefata sa la Balamu*c şi a* încorporat fragmente de oracole în text. Revista Dilema (*una* dintre cele mai dinamice de azi) are rubrici specializate în astfel de texte cu expresivitate mvoluntara... Subcultura” populara – din care doar un folclor rural, de multe ori falsificat, era studiat până în prezent – este descoperita de artisrii noilor generaţii ca o lume enorma, baroca în kitsch-ul ei când simpatic şi când monstruos şi care, prin aspectul ei militarist, haotic, lipsit de memorie poate fi un model mai adecvat pentru arta decât modelele culturii „mari”. Noul „populism” al stilurilor kitsch *sau cam*p se *arat*a irezistibil pentru spiritul postmodern, care simte (după acelaşi Cams Dobrescu; că are de învăţat „de la şoferii de TIR, de la Vali Vijelie şi fraţii Peste”.

SCURTA PRIVIRE ASUPRA ANILOR ’90 strada îmi trece prin farfune avem lumina, buna, zic carne ca să fie.

Sora mea a terminat facultatea de fizica în 1989. În *prezent* este cercetător la Institute! de matematica aplicată din cadrul Academiei şi lucrează la fabricarea bombei atomice pentru România. f. –]

şi cât de fericita poate fi aceasta societate un an un anotimp un timp din sticlele primite de magazin la schimb omul politic orişicite jura moare cu mii de sexe-n gura omul politic şi pe sub armura un sex final cu natia îndura”. 11

Povestirile cu Daunt ale lui Cezar Paul-Badescu sunt, de asemenea, texte „mimmale”, lipsite de orice emfaza sau expresivitate artistica voita. Stick discursului narativ e, aici, perfect transparenta, iar în spatele ei se afla o lume pe care puţini şi-o mai asuma: a unei copilării în cartiere sordide de blocuri, a pionienei şi a şcolii socialiste, pavoazate cu lozinci, totul în întregime dezideologizat, căci naratorul e un copil care nu cunoaşte o altă lume şi se bucura de cea prezenta. Scenele din clasa surprind prin realismul lor „de grad zero”:

„Lui Danut îi plăcea foarte mult de învăţătoare, de tovarăşea,

cum o vor alinta copiii peste un timp, când se vor obişnui cu şcoala. Era tinara, drăguţa mai ales când zâmbea şi-şi arata strun-găreaţa, făcea uneori glume şi avea o rochie înflorata, nu ca educatoarea de la grădinita, care era ea buna, dar venea îmbrăcata în negru, avea mustaţa şi un neg în palma, ce se vedea mai ales la

11 *Tablou de familie, p. 21*.

dirijat. (Mustaţa i-o simţea educatoarei atunci când îl pupa, iar la terminarea grădinitei aceasta îl pupase de mai multe ori pe amândoi obrajii.) Danut se bucurase tare mult când văzuse că avea o invatatoare drăguţa şi fusese foarte fericit când îi dăduse florile, chit ca ea nu-l prea luase în seama şi-i spusese să le lase pe catedra. Chiar din prima zi realiza, totuşi, că-l simpatizează. Convingerea asta se întări peste un timp, când observa ca tovarăşea nu prea îl altoieşte ca pe ceilalţi. Învăţătoarea avea degetele pline de inele şi, când dădea câte o palmă, aceste obiecte ale frumuseţii lăsau urme aprige pe obraji. [...] Când trebuia să şi-o primească, băiatul stătea drept, cu fata înainte, şi asta se vedea că-i face destul de mare placere tovarăşei învăţătoare, pentru ca, după ce se pregătea puţin să nimereasca bine, îi aplica o palmă pe o parte şi, eventual, şi cu dosul, pe cealaltă parte, şi se mulţumea doar cu atât. La ceilalţi nu se întâmpla aşa. Ceilalţi se fereau, se ghemuiau, îşi bagau bărbia în piept – lucru care o supara tare şi o făcea să se dezlănţuie asupra lor şi să îi tragă de urechi şi de perciuni”. 12

O zonă speciala a literaturii tinere româneşti este poezia „optzeciştilor” din Republica Moldova, grupaţi în jurul revistei Co*ntrafort,* perfect sincrona ca atitudine literara cu cea din România. Stefan Bastovoi, Emilian Galaicu-Paun, Dumitru Crudu, Mihai Vaculovschi, Vasile Garnet etc. scriu versuri îndrăzneţe estetic, uneori minimalist-biografice, alteori ample, totemice, arhetipale, intersectate de unde de umor negru şi de grotesc. Mai curând fantasti decât realişti, uneori cu propensiune spre avangarda, poeţii din Chişinau sunt atraşi teoretic de conceptele postmoderne (dovada numeroasele eseuri pe această temă din revista lor), pe care le şi aplica în poezia lor. De multe

ori, ca în cazul lui Cosovei sau al lui T.O. Bobe, poemele au „personaje” şi o trama na-rativa desfăşurata în lumea virtuala a ficţiunii pure. Aşa sunt „poemele cu Dumnezeu” ale lui Bastovoi:

„Dumnezeu a ieşit la geam mai întâi s-a spălat pe mâini

Ibid., *p*. 145.

şi s-a bărbierit.

A vizitat cabinetul de psihologie a fost supus unor teste printre care şi Szondi – indicând cu degetul fetele plăcute şi neplăcute, detaşat şi rece de parca nici nu ar fi el vinovat de frumuseţea sau uritenia celor reprezentaţi în poze”. 13

Unele poeme ale lui Mihai Vaculovschi sunt o pisla nedi-ferenţiata de reziduun culturale şi existenţiale, dispuse haotic, amestecând epocile şi sensurile, dând senzaţia comutarii, cu telecomanda, de pe un canal pe altul. Lumea, astfel”, devine poveste”, un st*ory* fără construcţie, omniscienta şi teleologie: un st*ory* *p*ostmodern:

„Mai întâi savanţii şi măgarii a spus Napoleon şi aşa a fost afara ninge cu pupile dilatate la Academia de Ştiinţe e balul de anul nou dar Grigore Vieru a ales grădinita citesc *Poetica postmodernismului* Liviu Petrescu iubita mă întreabă cam cât din ligheanul cu bostan e jumătate de kg fratele scrie *întoarcerea falsei Alba-ca-Zapada la falsul* Moş-*Cradun* Leonid Ilici Brejnev ştie să citească cercurile olimpice dintr-o răsuflare nu se bâlbâie deloc dacă nu ma credeţi porniţi TV Moldova a venit Moş Gerila cu un sac de nuci cu miez de minte da-mi te rog şi mie dă-mi şi mie savanţii de la Academic vin spre bătrân val-valatuc – tuc tuc tuc afara ninge cu pumni de Schwartzenegger să fie multă lumina am strigat electricianul a făcut t-i-o pe butonul din coridor şi lumina a izbucnit ca avionul lui Inn Gagarin” ’4 etc.

Poeţii basarabeni nu sunt o scoala de poezie cu o poetica limpede şi unitara. Ei reflect!, mai degrabă, cu o dorinţă de

13 Ştefan Bastovoi, *Elefantul promts*, Editura Arc, Chişinau, 1996.

14 Mihai Vaculovschi, *Nemuritor în papttsoi*, Editura Arc,

Chişinau, 1997.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

SCURTA PRIVIRE ASUPRA ANILOR ’90

Integrate remarcabila, liniile de forţa ale poeziei româneşti actuale, fără ca prin aceasta să fie nişte epigoni ai optze-ciştilor sau ai „nouăzeciştilor”. Ei *sunt,* pur şi simplu, poeti moderni, re*cte p*ostmoderni, care spun mai mult sau mai puţin în scrisul lor, după talentul pe care-l are fiecare şi în lipsa căruia niciun construct teoretic, cât de avansat, nu foloseşte la nimic.

Ultimii veniţi în poezie, autori foarte tineri, unii încă studenţi, sunt membrii actuali ai cenaclului „Litere”, cei care şi-au reunit textele în volumul colectiv Fe*restre ’98.* Ca şi colegii lor din Ta*blou d*e *familie,* ei fac literatura (poezie violenta, ginsbergiana, angajata social-politic sau, dimpotrivă, so*ft,* crosetind dantele de imagini; proza biografista şi minimala sau onirica, pierzându-se în reverie şi *fiu)* cu un fel de bucurie care trece dincolo de orice ideologic şi poetica. An*ything g*oe*s,* totul e bun pentru a pune stăpânire pe versatila şi multicodificată minte umană. Niciun gen de literatura, nicio scriitura nu este complet compromisa, niciuna nu este din principiu superioara alteia. Literatura, ca şi limbajul, nu pot fi cuprinse într-un singur joc, ci în nenumarate jocuri ficţionale. Marius Ianus, de exemplu, alege, dintre toate, jocul poetului ma*udit* în varianta lui beatnica. Poemele lui sunt pur contextuale, ejaculatorii, îndreptate cu o concentrare paranoica spre ţinta agresivităţii şi pasiunii sale, fie ea o femeie sau o stare de lucruri din realitatea imediata. Antiintelectuale şi anticulturaliste”, strigatele” lui Ianus ne întorc spre epocile în care poezia nu era încă un joc cu margele de sticla, ci o arma de persuasiune şi cucerire:

„Te-am iubit atât, sufletul meu, ce să-ţi trimit?

te-am auzit atât scirtiind paturi cu alţii şi cu mine nu cu mine nu

15 loana Vlasin, Marius Ianus, Iulian Baicus, Victor Nichifor, Doina Ioanid, Angelo Mitchievici, Cecilia Ştefănescu, în *Ferestre ’98*, Editura Aristarc, Bacau, 1998.

mi-am lipit atâta timp nasul în ploaie de geamurile palide în care te despuiai te-am visat de-atâtea ori desfăcându-ţi genunchii la

care nu ajungeam rimelindu-ţi ochii paranoici trist ce să-ţi trimit? ce să-ţi trimit?

două batiste ca să nu-ţi mai ştergi nasul şi ochii pe degete şi să ştii de ce suferi o lamă de ras ruginita ca să suferi mai departe iluminata un prezervativ folosit pe care să-l colecţionezi şi o molie încărcata de gânduri negre care să-ţi roada perna zâmbetului tău trist de oglinda ce să-i trimit?” 16

Tinerii scriitori sunt, cum se vede, constrânşi să se afirme, mai departe, în grup, ca să dobândească o cât de cita vizibilitate. Ca întotdeauna, exista şi autori izolaţi, atât ca socializare, cât şi ca formula estetica, şi care risca să treacă neobservaţi pe un câmp de lupta dominat de plutoane şi trupe de comando. Un fel de Liviu Ioan Stoiciu al anilor ’90 este Ioan Es. Pop, poet „prozaic”, antiretoric, care-şi construieşte în le*udulfara ieşire,* volumul sau de debut din 1994, o lume» la scara 1/1”, gen Carl Sandburg. Aici poetul vorbeşte simplu despre ratare, plictis, fundătura existenţiala. Ioan Es. Pop este un exemplu de refuz al provincializării chiar în miezul unei provincii aparent inextricabile. Poemele lui au autenticitatea trista a notelor zilnice dintr-un jurnal ţinut pentru nimeni, note depresive, aproape bacoviene:

1 Marius Ianus, din volumul ms. *Hârtie igienica*.

„Ma întorc acasă după ani şi ani de umblat prin Bucureşti şi mă întorc cu o plasa goala în mina şi iese ea la poarta şi îmi zice pai, dragul nostru, parca ai zis ca mergi la câştig parca ziceai ca tu, în doi ani, o să câştigi cât alţii în 4

şi uite ca acum n-aduci nimic.

ba, uite, dragilor, chiar nimic am câştigat. şi aduc atâta nimic acasă cât n-a putut aduna mmem în ăştia doi ani. nici n-am putut cara de unul singur atâta nimic cât am câştigat.

În urma mea vin carele-ncărcate cu nimic, gata să se rupă sub greutate. când or să se deserte toate-n curtea noastră nimeni n-o să aibă atâta nimic ca şi noi.

Într-un an, doi o să fie mai căutat decât aurul. O să vindem din el

numai când va fi la mare preţ. fid siguri, dragilor, atâta nimic n-are nimeni. doi am am tot adunat numai cu gândul la voi”. 17

O apariţie meteorica în poezia tinara este Judith Meszaros, poeta apropiata stilistic de exuberanta optzecista, dar care întoarce pe dos aceasta energie către un expresionism atroce, profund alienat. O trauma social-istorica, suprapusa peste una personala, exacerbează patetismul vizionar al poemelor:

„(dar eu tac, eu, jidovul romano-maghiar, rătăcitorul, eu tac. nu e întâmplătoare limba în care visam? numai visul nu poate fi întâmplător. o, da, îi văd: oameni de lac negru pe caii lor de lac roşu venind în noapte, sabiile lor de lac gălbui, gulerul fluturând

17 Ioan Es. Pop, *Ieudul fără ieşire*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1994.

obraznic plin de dispreţ, unicul lor ochi imens, diktat fixându-ne. Îi văd. cine erau?

nu-i a mea aceasta istorie – aruncat în ea ca într-o groapa comuna – a mea e doar asta, pe care acum, cu voi, încep s-o trăiesc. aceasta. sau tocmai termin? termin de trăit?)

[. –]

oh, durerea năpădindu-mă, tisnind prin toţi porii, de neîngradit de nealinat, durerea ca o apa jegoasa, prin toţi porii haituiala/tâmpla pe pietre, barba lor mătăsoasa, tu şi cu mine, ei, oamenii aceia de lac, cine erau? oh, să rup să arunc să sfâşii aceste imagini ca nişte muste grase împlântate în mintea mea, spaima, o batistă murdara în care ma zbat cu vene spintecate, deschise, vulnerabil, oh, să mă închid, să mă vindec să uit durerea siroind prin canale (pietrele pe care am plâns) cerul, deasupra noastră, surpat” 18

Iată anii ’90: dominaţi aproape în întregime de noua para-digma estetica a optzecismului şi postoptzecismului, care convieţuiesc, sparte în grupuri şi grupuscule, în interiorul unui mediu cultural-literar postmodern (haotic, indecidabil, fragmentat, carnavalesc, biografic, mediatic, ficţionar), la rândul sau *îmbuilt* într-o lume postmoderna. Deja ponderea şi vizibilitatea grupurilor a început să depinda nu de

critica – aproape inexistenta –, ci de factori de putere economic! şi financiară: edituri, reviste, sponsorizări, *advertising* în co-tidianele de larga circulaţie. Deja au apărut topurile profesionale în care unicul criteriu este cel al vânzărilor. În aceste condiţii literatura are două cai de supravieţuire, ambele frecventate de autorii de azi, într-un echilibru mereu instabil: prima e o cale *mimetica*, în care literatura „se camuflează" în culorile mediului – sau, în cazul de faţă, ale me*diilor* –, luându-şi drept model lumea zb*ow-biz-u*l*ui,* a reclamei, a culturii „populare", a *designului şi p*ierzându-se astfel în ficţiune, fantezie, kitsch, decorativ şi utilitar. E postmodernismul soft*, he*donist, psihic, şi care mai păstrează din arta

18 Judith Meszaros*, îngeriada*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1991.

„Mare", uneori, un spirit totalizant şi vizionar. E mai ales ana *prozei* postmoderne actuale, cea a noilor ficţionari. A doua cale, aleasa în primul rând de poeti (dar şi de o prozatoare ca Jolan Benedek, de pilda), este una *antimimetica*. Ea se preface ca nu vede transformarea mediatică a lumn, pe cale de a deveni – cu cuvintele lui Nietzsche – „opera de arta", şi optează pentru antispectacol, anticultura, antiintelectualism, antihedonism. Lumea apare aici minimala, realist-foto-grafica, descriptiva", personista". Este arta vieţii de zi cu zi, reversul artei psihice, dar integrata cu aceasta în acelaşi spirit postmodern, pentru ca viaţa „de zi cu zi", haotica, microistorica, gestuala nu este cu nimic mai reala decât cea din video-clipuri, din reclame şi din arta pe computer. Aceeaşi vidare de metafizic, acelaşi refuz al hermeneuticii în favoarea unei mantic*i gener*alizate şi aceeaşi tendinţa de integr*are în lu*me le găsim şi în textele prozaice şi biografiste, variante hard a*le a*titudinii postmoderne. Faptul ca aceste texte „sincere", autentice" sunt la fel de integrate ca şi celelalte (chiar mai repr*ez*entative pentru lumea „aşa cum e", aşa cum, cu naivitate teoretica, susţin uneori poeţii care practica acest în definitiv, stil artis*tic,* cu nimic mai autentic sau mai puţin convenţional decât toate celelalte) le deosebeşte de atitudinea neoavangardelor, care refuza

vehement ordinea lumii. Când avangardele se integrează în lume, ele devin, de fapt, arta postmoderna.

O istorie literara „justa”, care să ierarhizeze, ca în trecut, valorile din acest câmp virtual nu mai este decât o iluzie. Niciodată conceptul de valoare absoluta (independents de public şi de epoca) nu a fost mai fragil. Fiecare dintre grupurile artistice despre care am vorbit are alte criterii de valoare, care variază în funcţie de contextul ideologic şi de politica literara a grupului. Este şi motivul pentru care asistam la contestari şi dispute care altădată ar fi părut stupefiante. Totuşi, perspectivismul postistoric nu este nicidecum unul „dizolvant”, cum se tem mulţi autori, entici şi cititon tradiţionali. În definitiv, conceptul de „valoare estetica” este unul

recent, şi mii de ani de arta s-au desfăşurat fără să aibă nevoie de el. Căci acest concept, care a construit arta moderna, a ajuns în cele din urmă o frâna în dezvoltarea artei. El a de-cupat un teritoriu artistic în interiorul vieţii umane şi l-a izolat cu stricteţe nu numai de celelalte zone ale acesteia, dar şi de formele „inferioare” ale înseşi artei. Depăşirea muzeelor şi a altor incinte re*zervate a*rtei, difuzia acesteia în fiecare zonă a vieţii nu se pot face decât prin renunţarea – parţială – la iluzia estetica şi prin democratizarea conceptului de cultură. Cât timp artistul va fi văzut ca un „aristocrat al spiritului”, el risca să împărtăşească soarta aristocraţiei. Noul pact artistic presupune, dimpotrivă, estomparea autorului şi mutarea accentului pe produsul sau în relaţia/>roJs-/e/ze. Nu scriitura, ci lect*ura dev*ine esenţiala în judecarea obiectului artistic, care, doar astfel, devine nu un obiect opus vieţii – ca în tradiţia modernista şi avangardista, unde autorul „scria în loc să trăiască” şi se putea dispensa, la o adică, de cititor –, ci un obiect din *viaţa*, la fel de valoros/nevaloros ca oricare altul. Pe de altă parte, ca în toate „jocurile schimbului”, cali*tatea (estetic*a), văzuta de data aceasta nu doar ca o proprietate metafizica, imanenta a obiectului artistic, ci mai ales ca o valoare contextuala dependenta de adecvarea la un public-tinta, cu gusturile şi apercepţia sa cultural!, rămâne esenţiala pentru vânzarea produsului şi, prin urmare, ea nu se pierde

în lumea postmoderna. De fapt, prin Borges, Nabokov, Pynchon, Márquez, Earth şi atitia alţi mari scriitori, literatura postmoderna nu a pierdut, ci a câştigat în valoare estetica, în rafmament şi profesionalism, ajungând să domine a doua jumătate a secolului la fel de evident cum modernismul a dominat prima sa jumătate. În literatura romană, chiar şi în condiţiile nefavorabile ale lumii comuniste, literatura postmoderna a luptat pentru legitimitate şi, după o experienţa undergro*und de lite*ratura alternativa, s-a impus, către 1980, ca literatura normală *a vremi*i, destul de permisiva teoretic ca să mglobeze – alterându-le însă definitiv semnificaţia ideologica, pentru ca postmodernismul nu este *un* eclectism – 480 POSTMODERNISMUL ROMANESC

toate experienţele artistice ale modernităţii şi, *in extremis*, *ale* literaturii clasice de asemenea. Prin aceasta, sensul însuşi al culturii şi al literaturii ca progresii paradigmatice s-a modificat profund către un concept extensiv, de simultaneitate şi coplanaritate. Prin conceptul postmodern literatura romană s-a re-sincronizat cu pulsul spiritual al lumii occidentale, democratice şi liberale, *id est* al lumii *civilizate*.

Bibliografie selectiva

A COPIAN, STEFAN, *Manualul întâmplărilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984; ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

* * * *Alexandria*. *Esopia*. *Cărţi populare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1966.

arghezi, TUDOR, *Cimitirul Buna-Vestire*, Editura pentru

Literatura, Bucureşti, 1968. aries, Philippe şi Georges duby, *Istoria vieţii private*, vol. I., Editura Meridiane, Bucureşti, 1994. bacalbasa, Constantin, *Bucureştii de altădată*, Editura

Eminescu, Bucureşti, 1993.

barbu, ion, *Versuri siproza*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

baronzi, GEORGE", Misterele Bucureştilor", în Pi*onierii romanului romanesc,* Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

earth, JOHN, *Lost in the Funhouse*, Bantam Books, 1969.

bastovoi, Ştefan, *Elefantul promis*, Editura Arc, Chişinau, 1996.

battisti, EUGENIC, *Antirenasterea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

banulescu, STEFAN, *Cartea de la Metopolis*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.

benvenuto, SERGIO", Cel de-al treilea timp", în Le*ttre Internaţionale,* versiunea românească, primăvara 1994.

82 postmodernismul romanesc odiu, andrei, Simona Popescu, caius dobrescu, MARIUS OPREA, *Pauza de respiraţie*, Editura Litera, Bucureşti, 1991.

OUTOT, ALAIN, *Inventarea formelor*, Editura Nemira, Bucureşti, 1996.

UCUR, ROMULUS, *Literatura*, *viaţa*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

3 UDAI-DELEANU, ION, *Ţiganiada*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Caiete critice, nr. 1 – 2/1986… Postmodernismur.

„ANTEMIR, Dimitrie, *Istoria ieroglifica*, Editura pentru Literatura, Bucureşti, 1965.

„— *Catastibul amorului şi* la *gura sobei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.

alinescu, Matei şi douwe fokkema, *Exploring Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1990.

ALINESCU, MATEI, *Cinci fete ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1993.

HALINESCU, G., *Istoria literaturii romane de la originipina în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

zartarescu, Mircea, Traian T. cosovei, florin iaru şi ION STRATAN, *Aer cu diamante*, Editura Litera, 1982.

HARNECI, magda, *Arta anilor '80*. *Texte despre postmodernism*, Editura Litera, Bucureşti, 1996.

HIOCARLIE, LIVIUS", Presupuneri despre postmodernism", în Ca*iete critice,* nr. cât.

DOCHINESCU, IOAN MIHAI, *Ambasadorul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1991.

30NDURACHE, val, *Fantezii critice*, Editura Junimea, laşi.

1983. CORNIS-POPE, MARCEL... Postmodern Dialogics în Eastern

Europe before and after 1989”, în *Euresis*, nr. cât. cosovei, Traian T., *Ninsoarea electrica*, Editura Cartea

Românească, Bucureşti, 1979.

CRĂCIUN, Gheorghe”, Entre le modernisme et le postmodernisme”, în Eu*resis,* nr. cât.

— CRĂCIUN, GHEORGHE, *Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, 1994.

CROHMALNICEANU, OVID S., *Literatura romanaintee cele douarazboaie mondiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

CROHMALNICEANU, Ov. S... Postmodernism: ce se spune şi ce nu”, în *Caiete critice*, nr. cât.

CROHMALNICEANU, OVID S... Scrisori din Arcadia”, *mAlte istorii insolite*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

CUSNARENCU, GEORGE, *Tangoul Memoriei*, Editura Alba-tros, Bucureşti, 1988.

CUSNARENCU, GEORGE, *Tratat de apărare permanenta*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

*” * *Desant '83*, *prozascurtade şaisprezece autori tineri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Dilema „3 – 9 oct. 1997... Valori sub semnul întrebării – ba-talia canonica”.

DIMOV, LEONID, *Texte*, în colecţia „Cele mai frumoase poezii”, Editura Albatros, Bucureşti, 1980.

dimov, Leonid şi Mircea Ivănescu, *Amintiri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973.

DINESCU, MIRCEA, *Democraţia naturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

DOBRESCU, CAIUS, *Balamuc sau Pionierii spaţiului*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994.

DOSTOIEVSKI, Feodor, *însemnări din subterana*, în *Opere*, vol. 4,

Editura pentru Literatura Universala, Bucureşti, 1968.
ECO, umberto… Marginalii şi glose la «Numele trandafirului»", în *SecoM 2*0, 8 – 9 – 10/1983.
Euresis, cahiers roumains d'études littéraires", Le postmodernisme dans la culture roumaine", nr. 1 – 2/1995.
FÂNTÂNERU, CONSTANTIN, *Interior*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
484 POSTMODERNISMUL ROMANESC
FOUCAULT, MICHEL, *Cuvintele şi lucrurile*, Editura
Univers, Bucureşti, 1996. PREDRICH, HUGO, *Structura liricii modems*, Editura
Univers, Bucureşti, 1969. FUKUYAMA, FRANCIS, *Sfârşitul istoriei şi ultimul om*, Editura
Paideia, Bucureşti, 1994. GARBEA, HORIA, *Misterele Bucureştilor*, Editura Cartea
Românească, Bucureşti, 1997. ghergut, Sorin, svetlana carstean, Răzvan RAoulescu, Mihai ignat, cezar paul-badescu, T. O.
BOBE, *Tablou defamilie*, Editura Leka-Brincus, Bucureşti.
1995. ghica, ion, *Opere*, vol. 1, Editura pentru Literatura.
Bucureşti, 1967. ghiu, Bogdan, ion Bogdan lefter, mariana marin, romulus bucur şi Alexandru musina, *Când*, Editura
Litera, Bucureşti, 1983.
GHIU, BOGDAN, *Manualul autorului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989. graff, GERALD", Mitul apariţiei postmodernismului", în
Caiete entice, nr. cât. GROSAN, Ioan, *Caravana cinematografica*, Editura Cartea
Românească, Bucureşti, 1985. hassan, ihab", POST – modern ISM", The Literature of
Silence", *in The Postmodern Turn*. *Essays în Postmodern*
Theory and Culture, Ohio State Univ. Press, 1987. hawking, Stephen W., *Visul lui Einstein*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997. HELIADE-RADULESCU, ION, *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie*, în *Pagini alese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965. HOCKE, GUSTAV

RENE, *Manierismul în literatura*, Editura
Univers, Bucureşti, 1977. HORASANGIAN, BEDROS, *Sala de aşteptare*, Editura Cartea
Românească, Bucureşti, 1987.

HuTCHEON, LINDA, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

IANUS, MARIUS, *Hârtie igienica* (volum în manuscris).

Iaru, FLORIN, *La cea mai înalta ficţiune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

Iliescu, NICOLAE, *Departe, pe jos*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

ILIESCU, NICOLAE, *Dus-intors*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

IONESCU, EUGEN, *Război cu toată lumea*, Editura Humanitas, 1992.

IvĂNESCU, MIRCEA, *Alte poesii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

JOYCE, JAMES, *Ulise*, Editura Univers, Bucureşti, 1984. LEFTER, ION BOGDAN, *Globul de cristal*, Editura Albatros.

Bucureşti, 1983. LEFTER, ION BOGDAN", Secvente despre scrierea unui «roman de idei»", în Ca*iete critice,* nr. cât. LOVINESCU, EUGEN, Is*toria civilizaţiei romane moderne.*

Bucureşti, 1926. LUPAN, RADU, *Moderni şi postmoderni*, Editura Cartea

Românească, Bucureşti, 1988.

lyotard, JEAN-FRANCOIS, *Condiţia postmoderna*, Editura Babel, Bucureşti, 1993. LYOTARD, JEAN-FRANcOIS", Răspuns la întrebarea: ce este postmodernul?", în Ca*iete critice,* nr. cât. maiorescu, TITU", în contra direcţiei de astăzi în cultura romana" (1868), în Crit*ice, Ed*itura Minerva, Bucureşti, 1984. MANOLESCU, ION, Alex*andria, Ed*itura Univers, Bucureşti, 1998.

MANOLESCU, ION*, întâmplări din oraşelul nostru*, Editura
Cartea Românească, Bucureşti, 1993. MANOLESCU, ION", La

prose postmoderne et le textualisme mediatique", în Eu*resis,* nr. cât.

486 postmodernismul romanesc Manolescu, ion, fevronia novac, Vlad pavlovici, Alexandru plejcan, andrei zlatescu, ara septilici.

Ficţiuni, Editura Litera, Bucureşti, 1992. MANOLESCU, NICOLAS, *Despre poezie*, Editura Cartea

Românească, Bucureşti, 1987. MANOLESCU, Nicolae, *O uşă abia întredeschisd*, Editura

Cartea Românească, Bucureşti, 1987. MANOLESCU, NICOLAE, *Area*, *lui Noe*. *Eseu despre romanul romanesc*, vol. I, II, III, Editura Minerva, Bucureşti.

1980 – 1983.

MARTIN, MIRCEA", En guise d'introduction: D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernite", în Eu*resis,* nr. cât. MAZILU, dan horia, Ba*rocul* în *literatura romană din secolul al XVII-lea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1976. Mfis ZAROS, JUDITH, în*geriada,* Editura Eminescu, Bucureşti.

1991.

MIHAIEŞ, MIRCEA, *De veghe în oglinda*, Editura Cartea

Românească, Bucureşti, 1988. MIHAILA, RODICA, *Antologie de poezie americană*, Tipografia Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 1977. MINCU, MARIN, *Avangarda literara românească*, Editura

Minerva, Bucureşti, 1983.

miroiu, MIHAELA, *Convenio*, Editura Alternative, Bucureşti, 1996.

MIROIU, MIHAELA, *Gândul umbrei*, Editura Alternative, Bucureşti, 1995.

miroiu, MIHAELA, *Jumătatea anonima*, Editura Alternative, Bucureşti, 1995.

MUSINA, ALEXANDRU, *Antologia poeziei Generaţiei '80*, Editura Vlasie, Piteşti, 1993.

MUSINA, ALEXANDRU", Le postmodernisme aux portes de 1 Orient", în Eu*resis,* nr. cât.

nedelciu, MIRCEA, *Aventuri într-o curte interioara*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

nedelciu, Mircea, adriana babeti, Mircea mihaies, *Femeia* în *roşu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

NEDELCIU, MIRCEA, *Tratament fabulatoriu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

NEDELCIU, MIRCEA, *Zmeura de câmpie*, Editura Militară, Bucureşti, 1984.

negrici, EUGEN, *Poezia medievalain limbo, romană*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1996.

NEGRUZZI, Costache, *Alexandra Lăpuşneanul şi alte scrieri*, Editura Militară, Bucureşti, 1985. nemoianu, virgil", Notes sur 1 etat de postmodernite", în Eu*resis,* nr. cât.

nemoianu, virgil, şi robert royal, *The Hospitable Canon*. *Essays on Litterary Play*, *Scholarly Choyce, and Popular Pressures*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia, 1991.

OLAREANU, COSTACHE, *Ficţiune şi infanterie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1998.

pann, ANTON, *Povestea*, *vorbii*, Editura Facia, Timişoara, 1991.

PERIAN, Gheorghe, *Scriitori romani postmoderni*, Editura Didactica şi Pedagogica, Bucureşti, 1996. PETRESCU, RADU, *Froze*. *Didactica Nova*. *Sinuciderea din Grădina Botanica*. *Jurnal*. *În Efes*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

PLATON", Republica", în Op*ere,* V, Editura Ştiinţifică şi

Enciclopedica, Bucureşti, 1986. platon, alexandru-florin", Postmodernism – postistorie – postcomunism: repere semantice", în Xe*nopoliana,* torn II, 1994, nr. 1 – 4.

PLEŞU, ANDREI", Inevitabilul postmodern", în Ca*iete critice,* nr. cât.

*" * *Poezia românească de la începuturipana la 1830*, Editura Fundaţiei Culturale Romane, Bucureşti, 1996.

pop, IOAN Es., *leudul fără ieşire*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1994.

POP, ION, *Avangarda în literatura romană*, Editura Minerva,

Bucureşti, 1990.
POP, ION, *Joculpoeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
POPESCU, CRISTIAN, *Cuvânt înainte*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.
PREDA, SORIN, *Parţial color*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
PREDA, SORIN, *Plus-minus o zi*, Editura Militară, Bucureşti, 1988.
pynchon, THOMAS, *The Crying Of Lot 41*, Harper & Row Publishers, New York, 1968.
RAYMOND, MARCEL, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
SADOVEANU, MIHAIL, *Creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982.
SCARPETTA, guy", Viena – mod de întrebuinţare", în *Caiete critice,* nr. cât.
SCHOLES, ROBERT, *tabulation and Metafiction*, Univ. of Illinois Press, 1979.
Secolul 20, nr. 7 – 9/1996", Femei şi feminisme".
SELEJAN, ANA, *Reeducare şi prigoana*, Editura Thausib, Sibiu, 1993.
SILESKL, BARRY, *Ferlinghetti, the Artist în bis Time*, Warner Books, 1990.
SIMION, EUGEN, *Scriitori romani de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Bibiwgrafia generală*, Editura Nemira, Bucureşti, 1992.
SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Toxicologia sau Dincolo de bine* şi *dincoace de rău*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

SPIRIDON, MONICA", Mitul ieşirii din criza", în Ca*iete critice,* nr. cât. SPIRIDON, MONICA", Postmodernism Is Elsewhere", în
Euresis, nr. cât.

STANCA, Radu, *Versuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980. STĂNESCU, NIlHITA, *Epica Magna*, Editura Junimea, laşi.

1978. STĂNESCU, NIlHITA, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti.

1988. STOENESCU, STEFAN", în zona tranziţiilor reversibile: postmodernismul ca transvaluare şi feed-back", în Ca*iete critice,* nr. cât.

STOICIU, Liviu IOAN, *Inima de raze*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982.

teodorescu, CRISTIAN, *Maestrul de lumini*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

TEODORESCU, CRISTIAN, *Tainele inimei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

TOFFLER, alvin, *Socul viitorului*, Editura Politica, Bucureşti, 1973.

teposu, RADU G.Le postmodermsme chez les Roumams. La mémoire des piles des livres", în *Euresis*, nr. cât.

vaculovschi, Mihai, *Nemuritor împăpuşoi*, Editura Arc, Chişinau, 1997.

VATTIMO, GIANNI, *Sfârşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanta, 1993.

VATTIMO, GIANNI, *Societatea transparenta*, Editura Pontica.

Constanta, 1995". „*Vânt potrivit până la tare*, antologie de poezie cuprinzând zece tineri poeti germani, Editura Kriterion, Bucureşti.

1982.

vlasin, Ioana, marius ianus, iulian BAicus, victor

NIlHIFOR, DOINA IOANID, ANGELO MITCHIEVICI, CECILIA stefanescu, *Ferestre '98*, Editura Aristarc, Bacau, 1998.

ASSS, ...; *MŞES**.

POSTMODERNISMUL ROMANESC

wittgenstein, ludwig, *Tractatus logico-pbilosophiats*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.

zub, al... În căutarea unei paradigme", în *Xenopoliana*, nr. cât. *Xenopoliana, Buletinul Fundaţiei Academice „A.D. Xenopol"*.

din laşi, torn II, 1994, nr. 1 – 4.

Indice de nume

A

Abaluta, Constantin, 316, 393 Abish, Walter, 111, 216 Adamesteanu, Gabriela, 178 Aderca, Felix, 127, 271, 277 Adorno, Th., 11, 210 Agopian, Stefan, 160, 180, 423.

433, 434, 436, 438, 444 Aiken, Conrad, 152 Aldulescu, Radu, 163, 457, 466.

469 Alecsandri, Vasile, 253, 255.

Alexandrescu, Sorin, 225 Alexandra, Ioan, 133, 272, 308.

318, 368 Alfieri, 358 Angelescu, Silviu, 433 Anghel, Dimitrie, 269 Anghel, Paul, 216 Apel, 27

Appolinaire, Guillaume, 236 Aretino, 348

Argetoianu, Constantin, 219

Arghezi, Tudor, 71, 127, 140.

153, 188, 210, 224, 244, 269.

275 – 277, 279 – 285, 289, 293.

297, 306, 307, 311, 314, 317.

368, 438

Aricescu, C.D., 253 Aries, Philippe, 12 Ariosto, 348

Arman, Armand Fernandez, 110 Armin, A, 348 Aron, Raymond, 51 Artaud, Antonin, 109 Ashberry, John, 90, 113 Azop, Gheorghe, 311, 328

B

Babeti, Adriana, 215, 216, 238.

Bacalbasa, Constantin, 241 Bach, Johann Sebastián, 117 Bacon, Francis, 297, 361 Bacoński, Theodor, 178 Bacovia, George, 153, 269, 277.

279, 284, 285, 307, 317, 344 Bahtin, Mihail, 102, 338, 418 Baltag, Cezar, 318 Balthazar, Camil, 127 Barbu, Daniel, 199 Barbu, Eugen, 135, 143, 148.

195, 274, 329, 370, 433

În

Barbu, Ion, 77, 87, 127, 153.

196, 210, 243, 244, 269, 272.
275 – 283, 307, 311, 312, 314.
330, 368, 382
Baronzi, George, 253, 255 Earth, John, 80 – 82, 86, 90, 100.
102, 106, 108, 111, 115, 117.
146, 155, 160, 166, 215, 217.
249, 255, 284, 357, 418, 422.
479 Barthelme, Donald, 81, 90, 97.
111, 340, 424 Bardies, Roland, 99, 110, 411.
443, 444
Bastovoi, Stefan, 472, 473 Bataille, Georges, 109, 117 Battisti, Eugenio, 390 Baudelaire, Charles, 73, 209.
219, 265, 266, 268, 318 Baudrillard, Jean, 110, 200 Baicus, Italian, 474 Balaet, Dumitru, 256 Balaita, George, 134, 158, 178.
180, 272, 330, 331, 335.
337 – 339 Banulescu, Daniel, 393, 457.
466, 469 Banulescu, Stefan, 104, 134.
158, 178, 272, 330, 331.
334 – 337
Beauvoir, Simone de 221 Beckett, Samuel, 86, 90, 109.
112, 297, 303, 321, 361 Bell, Daniel, 99 Benedek, Jolan, 478 Beniuc, Mihai, 140, 318 Benjamin, Walter, 24 Benn, Gottfried, 77, 127, 272.
Bense, Max, 411
Benvenuto, Sergio, 56, 57
Berg, Alban, 109
Beria, Lavrenti, 452
Bernhardt, Thomas, 90, 112
Bernstein, Charles, 113
Berryman, John, 153, 315
Beuys, Joseph, 110
Biberi, Ion, 290, 293
Blaga, Lucian, 153, 243, 272, 277, 279, 307, 312, 324
Blake, William, 109

Blanchot, Maurice, 112
Blandiana, Ana, 141, 272, 308, 318
Blecher, Max, 219, 293 – 295.
342, 345, 361 Bobe, T.O., 469, 472 Boccaccio, Giovanni, 249 Bodiu, Andrei, 164, 463, 464 Boierescu, DanSilviu, 178, 216 Bogza, Geo, 286, 306 Boia, Lucian, 199 Bolin, Brent, 110 Bolintineanu, Dimitrie, 255.
281, 430
Bonciu, H., 293, 299 Borges, Jorge Luis, 81, 109, 112, 215, 241, 340, 344, 345, 363, 422, 435, 479 Bossert, Rolf, 156, 395 Boulez, Pierre, 110 Bourbaki, 110 Bourget, Paul, 97 Boutot, Alain, 332 Bradbury, Malcolm, 115 Brasson, 348 Braun, Völker, 395

Brâncuşi, Constantin, 69 Breban, 'Nicolae, 134, 180, 216.
264, 272, 281, 330 – 332, 338.
430, 451 Brecht, Bertolt, 153, 164, 395.
Brejnev, Leonid, 473 Brinkmann, Dieter Rudolf, 395 Broch, Hermann, O., 109, 110.
303 Brumaru, Emil, 154, 181, 310.
311, 328, 371, 386 Bucur, Romulus, 149, 152, 156.
198, 370, 394, 395, 464 Budai-Deleanu, Ion, 220, 227.
239, 351
Bucluca, Ioan, 178 Bujoreanu, Ioan M., 253 Burgess, Anthony, 112 Burroughs, William, 111 Butor, Michel, 90, 112, 418 Buzea, Constanta, 318 Buzzaţi, Dino, 330, 430
C
Cage, John, 88, 110, 415 Calvino, Italo, 90, 112, 257, 340 Camilar, Eusebiu, 430 Camus, Albert, 112, 134, 219.
330, 407, 430 Cantemir, Dimitrie, 227, 249.
252, 351, 376 Capote, Truman, 449 Caragiale, Ion Luca, 125, 259.
287, 351, 383, 427, 430 Caragiale, Mateiu I., 219, 254.
293, 342

Caraion, Ion, 284, 304, 306.
307, 310, 314 Carol allI-lea, 219 Carol I, 125 Carroll, Lewis, 93 Casares, Bioy, 112, 428, 432 Catullus, 228 Calinescu, G., 71, 210, 211.
224, 241, 243, 249, 281, 288.
340, 351, 363 Calinescu, Matei, 9, 31, 69 – 73.
75, 77, 78, 88 – 90, 94, 97, 98.
100, 101, 104, 107, 167, 197.
212, 451 Cartarescu, Mircea, 149, 178.
198, 370 Carneci, Magda, 167 – 169, 183.
185, 187, 192, 193 Carstean, Svetlana, 469 Ceaușescu, Nicolae, 129, 130.
137, 168, 432
Cehov, Anton Pavlovici, 430 Céline, Jean Louis Ferdinand.
Cervantes, Miguel de 108 Chimet, Iordan, 468 Chirico, Giorgio de 303, 313.
Chomski, Noam, 411 Christie, Agatha, 430 Ciobanu, Mircea, 178, 339 Ciocarlie, Livius, 177 Cioculescu, Serban, 127, 216.
271, 305
Ciulei, Liviu, 428 Cochinescu, Ioan Mihai.
160 – 162, 423, 438, 444 Codrescu, Andrei, 14
INDICE
Colentina, Nicolai, 350, 351 Colonna, Francesco, 250 Comănescu, Denisa, 178 Comenius, 434 Condurache, Val, 216 Constantinescu, Pompiliu, 271 Coover, Robert, 81, 88, 90, 97.
111, 160 – 162, 340, 415, 424 Cornea, Andrei, 167 Cornea, Paul, 225 Corn, Sebastián A., 469 Cornis-Pope, Marcel, 178 Corso, Gregory, 90, 113, 151.
374 Cortázar, Julio, 88, 90, 112.
362, 422
Cosasu, Radu, 407 Cosma, Mihail, 287 Cosovei, Traian T., 149, 153.
156, 198, 370, 372 – 376, 382.
383, 452, 472
Crainic, Nichifor, 273, 274 Crăciun, Gheorghe, 145, 159.

178, 189, 190, 410, 411, 444 Crasnaru, Daniela, 178 Creanga, Ion, 440 Creeley, Robert, 85 Cristo, 110 Croce, Benedetto, 210 Crohmălniceanu, Ovid S., 116.
143, 160, 179, 180, 273, 274.
402 – 405, 410 Crudu, Dumitru, 472 Cunningham, Martin, 110 Curtius, Ernst, Robert, 72 Cusnarencu, George, 160, 161.
163, 220, 423 – 425, 427, 444.
DE NUME D
Dalí, Salvador, 104
Danilov, Nichita, 157, 178.
389, 392
Dante, Alighieri, 249 Dario, Ruben, 74 De Kooning, Willem, 286, 297 Debord, Guy, 200 Deleuze, Gilles, 29, 85, 110 DeMause, Lloyd, 110 Derrida, Jacques, 29, 85, 110.
Descartes, René, 434 Desliu, Dan, 140 Dimov, Leonid, 131, 137, 154.
170, 181, 186, 244, 270, 303.
309 – 317, 371 Dinescu, Mircea, 178, 328, 329.
371, 386, 398 Dobrescu, Caius, 162, 164, 185.
222, 457, 463, 464, 469, 470 Doctorow, E.L., 104, 240, 432.
452 Doinas, Stefan Augustin, 301.
303, ’304, 307, 310 Donne, John, 77, 108 Dos Passos, John, 288 Dosoftei, 71
Dostoievski, Feodor, 60, 430 Dreiser, Theodore, 430 Duby, Georges, 12 Duchamp, Marcel, 109, 441 Dumas, Alexandre, 252 Dumitrescu, Geo, 154, 304.
306, 307, 310, 384 Dumitriu, Petru, 329, 432 Duncan, Robert, 85

Dürer, Albrecht, 438 Fitts, Dudley, 84
Durrell, Lawrence, 289 Fitzgerald, Scott, 290
Fmtineru, Constantin, 219, E 290, 291, 293 – 295, 342
e TTr-k-rt-i, să 81 qd Flaubert, Gustave, 249 eco, Umberto,» U,» i, VU, A.
100 – 102, 112, 155, 176, 357, Jamm de Dmu’ 284 429 450

Flora, Ioan, 145
— ... n – 10 – nu ono Foarte, Serban, 137, 154, 311.
Elude, Mircea, 219, 290, 298, „, J
441 328, 371, 386
rr, T C sa şi qa ma 197 Fokkema, Douwe, 31, 94, 97, Eliot, I.S., 66, 83, 96, 108, 127.
378 382 Eminescu, Mihai, 132, 196, poltef Hal-l
242, 245, 256, 281, 348, 359, g5 j 38.4 389 214, 426, 435, 443, 450
Encehus.434 Fowles, John, 112
Frankenstein, Valentin Frank von, 232
Freud, Sigmund, 449, 455 Friedrich, Hugo, 106, 182, 265.
Fromm, Walter, 156 Frunza, Eugen, 140 Fuentes, Carlos, 90, 112, 422 Fukuyama, Francis, 17, 47 – 50, 51, 53, 55, 200
j – j. i». \ şi to – *r-i-i*
Ene, Gheorghe, 145, 159, 410 Escher, M.C., 55, 303, 336.
352, 409
Eszterhaszy, Peter, 112 Eustatievici, Braşoveanul, 233 Evola, Julius, 281
Facă, Costache, 256
Farago, Elena, 269 51, 53, 55, 200
Faulkner, William, 111, 134, Fundoianu, Benjamin, 127.
272, 330, 335, 407, 430, 444 275, 285, 306 Federman, Raymond, 90, 92.
100, 111, 115, 160, 215, 216, G
236 Gadamer, H.G., 17, 27
Fellini, 347 Gafencu, Grigore, 219
Ferlinghetti, Lawrence, 90, 113, Gagarin, luri, 473
151, 153, 374 Galaicu-Paun, Emilian, 472
Ferry, Luc, 200 Gardner, John, 160
Feyerabend, Paul, 94, 110 García Lorca, Federico, 83
Fiedler, Leslie, 200 Gass, William H., 81, 111, 115, „n, Nicolae, 255 117, 236, 357
INDICE DE NUME

Galaţianu, Mihai, 466 Garbea, Horia, 253, 466 Garnet, Vasile, 473 Gehlen, Arnold, 46 Genet, Jean, 87 George, Al., 189, 339 George, Stefan, 272 George, Stefan Ion, 283 George, Tudor, 311 Georgescu, Paul, 335 Gheorghe, Ion, 133, 308, 318.

Ghergut, Sorin, 469, 470 Ghica, Ion, 227, 255, 260, 261 Ghica, Magdalena, 152, 156.

370, 386, 463 Ghiu, Bogdan, 149, 156, 370.

387, 388 Gide, Andre, 218, 219, 272.

274, 289, 293 Ginsberg, Allen, 90, 113, 151.

152, 374

Godard, Jean-Luc, 417 Godel, Kurt, 37, 41, 94 Goethe, J.W., 98 Gogol, Nikolai, 338 Goldmann, Lucien, 146 Golescu, Iordache, 237 Gombrowicz, Witold, 112, 219 Gongora, Luis de 76, 108 Gorki, M., 407 Gracian, Balthasar, 250, 450 Graff, Gerald, 82, 166, 299 Grass, Günter, 112, 357 Grecea, Ion, 430 Greco, El, 341 Greenberg, Clement, 91

Grosan, Ioan, 160, 178, 180, 418, 423, 427 – 429, 431 – 433 Guicciardini, 348 Guideri, R., 12, 28, 53 Gutenberg, Johann, 10

H

Habermas, Jürgen, 22, 110 Halici, Mihail, 232 Handke, Peter, 90, 395 Hassan, Ihab, 26, 41, 83, 86, 87.

92 – 94, 96 – 101, 103 – 106.

109 – 112, 115, 118, 146, 166.

200, 293, 417 Havaet, 336 Havel, Václav, 456 Hawkes, John, 90, 111 Hawking, Stephen, 197 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, 36, 47, 49, 99 Heidegger, Martin, 17 – 19.

21 – 23, 26, 27, 29, 46, 85 Heisenberg, Werner, 42, 85, 93.

94, 196, 260, 409 Heissenbiittel, Helmut, 411 Heliade-Rădulescu, Ion, 235.

242, 243, 247, 281 Heller, Joseph, 111 Hemingway, Ernest, 272, 407 Heraclide, George, 350 Hielmslev, Louis, 411 Hobbes, Thomas, 54 Hocke, Gustav René, 77, 104.

108, 228250

Hodjak, Franz, 156, 395, 398 Hoffmann, Gerhardt, 95 Holban, Anton, 219, 272, 289.

298, 299
Holban, Ioan, 178 Homer, 69 Hopkins, G.M., 236 Horasangian, Bedros, 161, 444 Hornung, Alfred, 95 Howe, Irving, 85 Hugo, Victor, 196, 277 Hurd, Richard, 72 Hurezeanu, Emil, 157 Husserl, Edmund, 23 Hutcheon, Linda, 347 Huxley, Aldous, 272, 430 Huysmans, 282
I
Ianus, Marius, 474 Iaru, Florin, 149, 153, 156, 178, 237, 311, 370, 376, 377, 379, 381, 383, 392
Ibrăileanu, Garabet, 271, 288 Ibsen, Henrik, 430 lerunca, Virgil, 462 Ignat, Mihail, 469 Iliescu, Nicolae, 159, 161, 258.
439 – 441
Ioanid, Doina, 474 Ionescu, Eugen, 224, 276, 280.
283, 430
Ionescu, Nae, 290 Ionescu, Radu, 227, 256 Iorga, Nicolae, 132, 271 Iorgulescu, Mircea, 135 lova, Gheorghe, 145, 159, 410, lovan, Ion, 339 Iser, Wolfgang, 110 Ivasiuc, Al, 180, 264, 272, 330, 331, 407

Ivanceanu, Vintila, 310 Ivănescu, Mircea, 131, 137, 153, 154, 178, 181, 186, 285, 314 – 317, 324, 357, 393, 401
J
Jakobson, Roman, 411
James, Henry, 289
Jameson, Frederic, 201
Jarrell, Randall, 84
Jarry, Alfred, 109, 242
Jauss, Hans Robert, 17
Jebeleanu, Tudor, 463
Jencks, Charles, 110
Jones, Jaspers, 110
Jourdain, M., 16, 184
Joyce, James, 45, 86, 93, 107, 109, 111, 127, 133, 250, 272, 330, 337, 357, 363, 407, 430
K
Kafka, Franz, 109, 219, 294, 330, 345, 351, 361

Kahlo, Frieda, 423, 466
Kandinsky, 379
Kant, Immanuel, 47, 425
Kavafis, Konstantinos, 387
Keneres, Adina, 180
Kerouac, Jack, 151
Kierkegaard, SOren, 45 Kinnell, Galway, 113 Kircher, Athanasius, 108 Kircher, 434 Kis, Danilo, 456 Klima, Ivan, 456 Koch, Kenneth, 90, 153, 315 Kogalniceanu, Mihail, 255

Kojève, Alexandra, 49, 54 Kraus, Karl, 109, 456 Kripke, Saul, 111 Kristeva, Julia, 100, 110 Kuhn, Thomas, 83, 85, 94, 110 Kundera, Milan, 90, 112, 260.
Kunert, Günther, 395 Kunow, Rudiger, 95
L
Labis, N., 323, 328
Lacan, Jacques, 110, 443
Laing, R.D., 110
Lao-Tze, 318
Lamartine, Alphonse de 196.
Latzina, Anemone, 395 Lautréamont, 109, 268 Lawrence, D.H., 127 Lacusta, Ioan, 456 Le Rides, Jacques, 117, 281.
Lefort, Claude, 200 Lefter, Ion Bogdan, 149, 156.
184 – 188, 198, 225, 370, 387 Leszak, 456 Levin, Harry, 85 Liiceanu, Gabriel, 178 Lippet, Johann, 156, 395, 397 Llosa, Mario Vargas, 90, 176.
Locke, John, 54 Lorca, F.G., 127, 220 Lovinescu, Eugen, 126, 127.
135, 271, 273, 276, 277, 283.
289, 299 Lovinescu, Monica, 462
Lowell, Robert, 84
Luca, Gherasim, 270
Lukács, Georg, 146
Lullus, Raymundus, 77, 108
Lupan, Radu, 167

Lyotard, Jean-Franjois, 17, 29 – 37, 40 – 42, 44, 55, 83, 84 – 86, 98, 110, 166, 167, 200, 212, 214, 450
M
Macedonski, AL, 187, 245, 269 Machado, Manuel, 74, 75 Maiorescu, Titu, 124 – 126, 135.
142, 219, 245 Mallarmé, Stephan 76, 87, 109.
266, 268, 272, 277 Mandelbrot, Osip, 42, 85, 110 Maniu, Adrian, 274, 275 Manolescu, Florin, 218, 403.
427 Manolescu, Ion, 184, 185, 189
191, 225, 450, 467, 468 Manolescu, Nicolae, 135, 143.
147, 163, 171, 173, 178, 180.
186, 190, 198, 212, 216, 256.
265 – 268, 272, 289, 293, 325.
337, 338, 368 – 370, 383, 403 Manzoni, 358
Marcuse, Herbert, 10, 110, 146 Mares, Doru, 370 Marian, Paul B, 277 Marin, Mariana, 149, 157, 188.
370, 389, 392 Marineasa, Viorel, 411 Marinescu, Angela, 178, 328.
389 Marinetti, F.T., 243

Marino, Adrian, 199 Marino, Gianbattista, 77, 108 Márquez, Gabriel García, 90, 100, 104, 112, 117, 176, 330, 335, 407, 422, 479 Martin, Mircea, 135, 143, 180.
182, 403
Martinescu, Victor Valeria, 287 Marx, Karl, 48, 49 Masters, Edgar Lee, 325 Mazilescu, Virgil, 181, 328.
387, 389
Mazilu, Dan Horia, 231 Mazilu, T., 407 Malancioiu, Ileana, 178 McClure, Michael, 151 McEwan, Ian, 112 McHale, Brian, 89 McLeish, Archibald, 314 McLuhan, Marshall, 10 Menard, Pierre, 109 Meszaros, Judith, 164, 393.
476, 477
Michnik, Adam, 456 Mihailov, 452 Mihăescu, Gib I., 430 Mihaies, Mircea, 178, 215, 216.

238, 444, 446 Mihaila, Rodica, 314 Miller, Henry, 87, 117 Milton, 348 Mincu, Marin, 147, 179, 275.

Minulescu, Ion, 269, 305 Mircea, Ion, 178, 328, 389 Miroiu, Mihaela, 221 Mitchell Julian, 112 Mitchievici, Angelo, 474

Monciu-Sudiński, 339 Monk, Meredith, 110 Monoran, Ion, 156 Moraru, C (h) ristian, 178, 184.

Moreas, Jean, 272 Motzan, Peter, 156, 395 Mureşan, Ion, 157, 165, 178, 188, 198, 272, 368, 389, 391, 392

Mureşan, Viorel, 188 Musil, Robert, 109, 219, 447 Musset, Alfred de 196 Musat Matei, Carmen, 184 Musina, Alexandru, 147, 149, 185, 194 – 199, 202, 370, 386, 392, 463

N

Nabokov, Vladimir, 81, 109, 111, 340, 345, 363, 479

Napoleon, 49, 473

Naum, Gellu, 270, 306, 310

Neagu, Fanus, 158, 330, 335, 407

Neculce, Ion, 246, 260, 351 Nedelciu, Mircea, 145, 146, 160, 161, 178, 184, 189, 196, 215, 216, 220, 234, 237, 238, 410 – 413, 415 – 420, 422, 444, 446, 452, 470 Negoitescu, Ion, 212, 301 Negrici, Eugen, 236 Negruzzi, Costache, 240, 253 Nemoianu, Virgil, 7, 167, 223.

Nichifor, Victor, 474 Nicolae, Cosana, 225

Niculescu, Vlad, 179 Nietzsche, Friedrich, 17 – 21.

27, 29, 37, 45, 54, 85, 98, 99.

290, 332, 337, 478 Nikolais, Alwin, 110 Noica, Constantin, 404 Novae, Fevronia, 467

O

Odobescu, Al. 351

Offenbach, Max, 345

O Kara, Frank, 88, 90, 97.

113, 153, 164, 287, 315, 393.

397, 442 Olahus, 434 Olareanu, Costache, 160, 178.

189, 257, 339 – 341, 351, 355 Olson, Charles, 85, 109, 112.

Onis, Federico de 84 Oprea, Marius, 164, 463 Otoiu, Adrian, 162, 457, 462.

Paik, N-am June, 468 Pana, Sasa, 269, 286 Pann, Anton, 243 – 245, 249, 311 Pantea, Aurel, 188 Pannwitz, Rudolf, 84 Papadat-Bengescu, Hortensia.

127, 134, 272, 289, 293, 298 Papadima, Liviu, 225 Papahagi, Marian, 143, 403 Papini, Giovanni, 290 Paraschivescu, Miron Radu, 220 Paraschivoiu, Emil, 159, 422.

441, 443

Parmigianino, 108

Pascal, Blaise, 430

Pasternak, Boris, 83

Patapievici, Horia-Roman, 219

Paul-Badescu, Cezar, 469, 471

Pavel, Toma, 167

Pavese, Cesare, 219

Pavlovici, Vlad, 469

Păun, Paul, 270

Păunescu, Adrian, 133, 318, 325

Parvan, Vasile, 132

Pârvulescu, loana, 184, 225

Pellea, Amza, 325

Pellegrini, 434

Perian, Gh, 167, 188

Perpessicius, 216

Petean, Mircea, 188

Petica, Stefan, 269

Petrescu, Camil, 127, 134, 140.

219, 224, 272, 276, 280, 289.

Petrescu, Cezar, 430 Petrescu, Liviu, 473 Petrescu, Radu, 160, 161, 178.

186, 189, 219, 309, 339, 341.

356, 358, 361, 363, 419 Petreu, Marta, 157, 178, 188 Philippide, AL, 25, 80, 303 Pillar, Ion, 274 Pindar, 228

Pinget, Robert, 90, 112, 361 Pintilie, Lucian, 347 Pippidi, Andrei, 199 Piscu, Daniel, 370 Pitut, Gh., 368 Platon, 11, 53, 319 Platon, Alexandra-Florin, 84.

199 Plescan, Al, 467

INDICE

Pleşu, Andrei, 173, 174, 178 Plett, H.F., 411 Poe, Edgar Allan, 73, 257, 266 Pontormo, Jacopo, 108, 335.

Pop, Ioan Es, 164, 475, 476 Pop, Ion, 143, 274, 275, 287.

325, 403

Popescu, Adrian, 178, 272, 328 Popescu, Cristian, 164, 311.

393, 466, 467 Popescu, Dumitru, 356 Popescu, Dumitru Radu, 180.

272, 309, 330, 331, 335 Popescu, Simona, 164, 258.

457, 463 – 465, 469 Popovici, Vasile, 178 Popper, Karl, 85 Portoghesi, P., 200 Pound, Ezra, 66, 109, 112, 116.

152, 382

Prale, Ioan, 239, 240 Praxiteles, 69 Preda, Marin, 133, 135, 329

331, 407, 432 Preda, Sorin, 159, 161, 178.

411, 419, 444 Prevert, Jacques, 153 Prigogine, Ilya, 85, 110 Proust, Marcel, 127, 272, 274.

289, 354

Prudanescu, State, 241 Puca, Florin, 315 Pulci, Luigi, 249 Pynchon, Thomas, 89, 90, 110, 117, 335, 357, 415, 422, 425, 432, 456, 479

DE NUME

Q

Queneau, Raymond, 109, 171 R

Rabelais, François, 102, 109.

236, 249, 338, 351 Racine, Jean, 228 Ransom, John Crowe, 75 Rauschenberg, 110 Raymond, Marcel, 208, 265

267, 271

Rădulescu, Răzvan, 457, 469 Rebreanu, Liviu, 276, 288, 289.

298, 330 Rembrandt, 279 Renaut, A., 200 Ricardou, Jean, 112, 171, 215 Rilke, Rainer Maria, 272, 327 Rimbaud, Arthur, 87, 109, 245.

266 – 268, 271, 290 Roa Bastos, Augusto, 112 Robbe-Grillet, Alain, 82, 88, 90, 112, 215, 292, 361, 418 Robespierre, 49 Roche, Denis, 171 Roll, Stephan, 269 Romosan, Petru, 156, 178, 370.

387

Rorty, Richard, 17, 27, 52, 214 Roth, Joseph, 456 Rousseau, J.-J., 249 Roussel, Raymonde, 109 Roy, Marcel, 348 Royal, Robert, 223 Ruba, Radu Sergiu, 466 Rumano, Mihai Tican, 430 Russen, Jorn, 200

— V – F S-jl-a – pr—j,”: *jt: – A*: *wtfKMasBSMfK*.

INDICE DE NUME

Sábato, Ernesto, 112

Şade, 87, 109

Sadoveanu, Mihail, 140, 224.

249, 288, 293 – 295, 298, 430 Sandburg, Carl, 325, 475 Sarraute, Nathalie, 112 Sartre, Jean-Paul, 112 Savescu, I.C., 269 Scarpetta, Guy, 88, 102, 109.

166, 170, 450

Scavinschi, Daniel, 239, 240 Scholes, Robert, 81, 82, 103.

109, 117

Schönberg, Arnold, 109, 110 Schrödinger, Erwin, 110 Schultz, Bruno, 294, 345, 361 Sebastián, Mihail, 219, 290.

293, 298

Sehelbe, Adrian, 163 Selejan, Ana, 283 Serghi, Cella, 430 Shakespeare, William, 98, 223.

Sileski, Barry, 152 Silliman, Ronald, 113 Simion, Eugen, 131, 133, 135.

143, 169, 170, 179, 180, 185.

303, 305, 307, 403 Simionescu, Mircea Horia.

160 – 162, 178, 181, 189, 197.

316, 339, 341, 343, 345, 347.

350, 352, 353, 356, 363, 425 Simon, Claude, 90, 112 Sinclair, Andrew, 112 Snodgrass, W. D, 113 Snyder, Garry, 90, 113, 151.

Socrate, 100, 426 Sellers, Philippe, 112, 171 Sollner, Werner, 156 Sontag, Susan, 66, 89, 116 Sorescu, Marin, 131, 133, 141.

170, 176, 178, 181, 264, 308.

309, 312, 319, 323 – 325, 384.

Soutine, Chaïm, 297 Spengler, O., 23 Spiridon, Monica, 175 – 178.

Stalin, I.V., 432 Stan, Constantin, 159, 178 Stanca, Radu, 301 – 303 Stancu, Zaharia, 329 Stanciulescu, Hanibal, 160 Stănescu, Nichita, 15, 131, 133.

141, 154, 155, 164, 170, 178.

181, 264, 272, 303 – 312, 314.

317, 319, 320, 322, 323, 327.

330, 368, 382, 447 Stănescu, Saviana, 466 Stein, Gertrude, 109 Steiner, George, 110 Stelaru, Dimitrie, 304 Stendhal, 72, 219 Sterne, Lawrence, 102, 109.

256, 338, 450 Stevens, Wallace, 394 Stockhausen, Karlheinz, 110 Stoenescu, Alex. Mihai, 163.

438, 457, 469 Stoenescu, Stefan, 66 Stoica, Petre, 316, 393 Stoiciu, Liviu Ioan, 152, 156.

198, 368, 389 – 392, 475 Stratan, Ion, 149, 153, 156, 311.

370, 382, 383, 385 Streinu, Vladimir, 127, 271, 305

Sue, Eugene, 252

Sukenik, Ronald, 90, 100, 111.

Suskind, Patrik, 112 Swift, Jonathan, 74, 102, 249.

Septilici, Ara, 467 Solohov, 407 Ştefănescu, Alex., 212 Ştefănescu, Cecilia, 474 Stefoi, Elena, 156 Sulutiu, Octav, 290

Tausan, Gr., 283 Teodoreanu, Ionel, 430 Teodorescu, Cristian, 159, 161, 188, 220, 411, 419, 421, 444 Teodorescu, Virgil, 270 Thorn, René, 42, 43, 85, 110.

332, 443

Tinguely, Jean, 110, 303 Thomas, Dylan, 83, 108, 127.

Titel, Sorin, 178, 310 Toffler, Alvin, 10, 13 Tolstoi, 219 Toma, A., 430 Toma d'Aquino, 93 Toma, Sorin, 283 Tonegaru, Constant, 154, 304.

Topârceanu, 323, 324 Totok, William, 395 Toynbee, Arnold, 50, 84, 85 Trakl, Georg, 272

Trost, D., 270
Truffaut, 347
Tuchila, Costin, 143
Tudor, Corneliu Vadim, 135.
Tudoran, Dorin, 178, 328 Turchi, Marco, 200 Turcea, Daniel, 328, 389 Tzara, Tristan, 109, 269, 287 Twain, Mark, 351
T
Tirlea, Cătălin, 466 fepeneag, Dumitru, 181, 189.
270, 310
Teposu, Radu G., 178 Toiu, Constantin, 178, 331, 407 Topa, Tudor, 189, 339, 419
U
Ulici, Laurenţiu, 212, 327 Ungaretti, Giuseppe, 77, 277 Uricariu, Doina, 178 Urmuz, 299, 351, 360, 361 Ursachi, Mihai, 328
V
Vaculovschi, Mihai, 472, 473
Valerian, I., 277
Valéry, Paul, 69, 77, 87, 88, 108, 127, 196, 266, 272, 277
Vattimo, Gianni, 11 – 13, 17, 18, 20, 22, 25, 27, 29, 31, 36, 46, 52, 53, 55, 65, 69, 71, 80, 84, 85, 89, 95, 110, 167, 200, 212, 305, 462
Vasiliu, Lucian, 311

Velea, Nicolae, 158, 330, 407 Venturi, R. 110 Verlaine, Paul, 268 Verne, Jules, 430 Vieru, Sorin, 178 Vieru, Grigore, 473 Vighi, Daniel, 178, 411 Villiers de 1 Isle Adam, 425 Vinea, Ion, 269, 274, 275 Visniec, Matei, 156, 178, 188.
370, 383, 384 Vivaldi, Antonio, 26 Vilsan, Mihail, 283 Vlad, Alexandra, 159, 411, 419.
Vlasie, Calm, 188, 198 Vlasin, loana, 474 Voiculescu, Vasile, 274 Vonnegut, Kurt, 100, 106, 111.
161, 176, 422, 432 Voronca, Ilarie, 127, 269, 275
w
Wagner, Richard, 90, 156, 395, 397

Walker, Alice, 223 Warhol, Andy, 88, 110, 114 Waren, Austin, 75 Weber, Max, 29 Webern, Anton von, 109 Weininger, Otto, 281 Wellek, René, 75 Whalen, Philip, 151 White, Hayden, 110 Whitman, Walt, 243 Wilson, Edmund, 89 Williams, Carlos, William, 394 Wittgenstein, Ludwig, 32, 65.

108, 313, 314, 411, 421 Woolf, Virginia, 127, 219, 272

Y

Yorke, Albert, 85

Zamfirescu, Duiliu, 287 Zevaco, Michel, 252 Zlatescu, Andrei, 467 Zub, Al., 199, 200, 201

Acreditarea postmodernismului romanesc

Mircea Cartarescu e un scriitor cu firma, nu numai unul dintre cei mai notorii, dar şi dintre cei mai productivi şi mai talentaţi autori contemporani. Mai puţin decât oricare altul ar avea el nevoie de o prefaţa care să-l legitimeze. Şi aceasta în mod deosebit în cazul cărţii de fata – la origine o teză de doctoral –, suficient de incitanta, de limpede şi convingătoare prin sine însăşi, inert să se poată lesne dispensa de prezenta unui discurs de escorta, indiferent de calitatea sau de importanta sa. Şi totuşi un discurs de escorta exista la finele acestui volum. De ce oare?

Un norocos concurs de împrejurări m-a adus în situaţia de a fi fost primul cititor al tezei lui Cartarescu, cel dintii care i-a oferit o evaluare şi i-a servit de interlocutor într-o discutie cordiala, prelungita până s-au prelins peste noi umbrele nopţii. Atunci, înainte de a ne desparţi, el m-a surprins cu propunerea de a-i face prefaţa versiunii imprimate a tezei. Va fi fost un gest de curtoazie, desigur, extrem de măgulitor pentru mine? Va fi fost un semn de solidaritate cu cel ce-l asistase în ultima faza a parcursului doctoral, împărtăşindu-i stresul academic şi iritarea fata de birocraţia universitara? Ori poate ca simţea nevoia de a avea alături un paşoptist re-ciclat, în ideea ca şi în cultura, ca şi în viaţă, bunicii sunt uneori mai aproape de nepoti decât părinţii de copii? Indiferent de motivaţia reala, am acceptat, nu fără ezitare, dar cu plăcere, propunerea lui Cartarescu.

Ulterior, m-am gândit ca prefaţa ar trebui să fie de fapt o

postfata (spre a-i atribui un statut mai discret), care să

PAUL CORNEA

POSTFATA

conţină, cu minime modificări, chiar referatul întocmit în vederea susţinerii tezei, datat 31.09.1998. În felul acesta, deşi stânjenit de limitele înscrierii în convenţiile unui gen academic, am însă sentimentul de a servi mai adecvat memoria evenimentului. E adevărat ca expunerea va avea, inevitabil, un aer didactic, în schimb, aş vrea să-i relev însuşirea (modesta) de a-i folosi autorului, şi nu de a-l folosi pe autor drept pretext pentru divagaţii personale. Recunosc că e un stil învechit de a face critica, însă îl practic de mult şi e prea târziu să-l mai schimb. (Postmodernismul meu e mai degrabă impur şi bricolat decât cioplit într-un singur bloc de marmura!) Voi încerca, prin urmare, să schiţez o imagine globală, dar concisa, a lucrării, cu marile ei articulaţii şi accente, scotindu-i în lumina meritele şi punctând câteva dintre temele importante supuse discuţiei. În cele ce urmează, reiau deci textul referatului menţionat, intervenind ici şi colo, în scopul explicitarii sau clarificării unor puncte de vedere, fără a modifica însă nimic esenţial nici în structura, nici în expresia sa.

Cartea lui Mircea Cartarescu abordează o temă de un interes considerabil, dar şi de o redutabila complexitate. În jurul postmodernismului se poartă o dezbatere aprinsa, la nivel mondial, iar bibliografia adunată până acum sfidează putmta de cuprindere a oricărui cercetător. La noi, terme-nul a irupt în anii ’80, intrând rapid în instrumentarul critic şi dând loc, încă înainte de căderea comunismului, unor dezbateri extrem de relevante pentru a măsura, deopotrivă, criza sistemului şi extraordinara reverberaţie a culturii occidentale asupra intelighentiei româneşti. Remarcabil e faptul ca o tinara generaţie, una dintre cele mai talentate şi mai cu-tezatoare pe plan creator din întreaga perioada contemporana, aşa-zisa generaţie optzecista, şi-a asumat termenul drept calificativ identitar. Ca atare, postmodernismul a devenit un concept-cheie, punte de legătura a literaturii noastre cu noua paradigma culturala dominanta în Vest, îndeosebi în Statele Unite, permiţând aderenţilor să-şi conştientizeze

propria practica, să ia distanta fata de predecesori, în primul rând fata de modernişti, să-şi cultive diferenţa specifica, să-şi clarifice filosofia şi poetica.

În lucrarea sa, Mircea Cartarescu examinează, sub toate raporturile, cu minuţie, dar şi cu respiraţia ampla a sintezei, emergenta şi mai apoi desfăşurarea acestei mişcări, restrângându-se doar la sfera literara, însă trimitind, de ori câte ori e cazul, la contextul mai larg al artelor şi culturii, ca şi al reprezentărilor pe care le avem despre lume. Chiar şi numai în limitele fixate, programul pe care-l urmăreşte e de natura sa intimideze. Căci e vorba, pe de o parte, de fundamentarea conceptuala a curentului şi de examenul principalelor sale surse intelectuale; pe de altă parte, de o explorare a întregii noastre literaturi contemporane din unghi postmodernist, ceea ce implica o recuperare a unor preliminarii mai vechi sau mai noi, puţin ori deloc băgate în seamă, de re-poziţionarea canonica a unor grupari, autori şi opere apartinind literaturii interbelice şi modernismului anilor ’60, în fine, de studiul atent al literaturii anilor ’70, ’80 şi ’90 (carto-grafierea terenului, clasificarea tipurilor, analiza critica a performantelor).

O caracteristica frapanta a tezei e ca, în pofida a ceea ce s-ar putea aştepta, ea nu deroga de la normele academice curente. Nonconformismul lui Cartarescu exista, dar nu trebuie căutat în stil ori în modul argumentării ori în arhitectura ansamblului. Autorul se exprima limpede şi incisiv, îşi motivează logic aserţiunile, se retine de la excese emoţionale sau de la ieşiri polemice, se serveşte în chip organic şi nu protocolar de o bibliografie întinsa (epuizind materia în domeniul romanesc), îşi impune o seninătate de ton (de pildă, în aprecierea unor colegi de generaţie] care ilustrează o certa şi simpatica voinţa de nepărtinire. În acelaşi timp.

PAUL CORNEA

POSTFATA

Într-o armonie a contrariilor ce da preţ acestei excelente cărţi, neîndoielnic o opera de referinţa a viitorului foarte apropiat, în calitate de postmodernist militant, ca unul dintre liderii necontestaţi ai curentului la noi, Cartarescu îşi ex-prima fără înconjur, cu simplicitate

şi dezinvoltura, părerile, înscrise în alta paradigma estetico-filozofica decât cea precumpanitoare încă şi azi în rândurile elitei noastre intelectuale. Aceasta încărcătura de subiectivitate controlata şi fecunda îi inoculează tezei un aer de prospeţime, de provocare la adresa inerţiilor de gândire, de patos dominat. Filtrate prin autobiografie, ideile capăta nu numai amprenta autenticităţii, ci şi valoarea unui experiment existenţial, cernut prin sita spiritului critic.

Pentru fundamentarea teoretica a postmodernismului, în care Cartarescu vede, pe drept cuvânt, o expresie a postmodernităţii (globalizarea economiei, explozia informaţiei şi instantaneizarea comunicării, generalizarea tehnologiei electronice etc.), el se bazează pe Vattimo, în plan ontologic, pe Lyotard, în plan epistemologic, şi pe Fukuyama, în plan politologic. Dintre aceste opţiuni, pe cea din urma o cred discutabila. Ideea lui Vattimo, a unui nihilism productiv, care-l interpretează pe ultimul Nietzsche într-un sens moderat, schopenhauerian, ca şi cunoscuta aserţiune a lui Lyotard despre eşecul marilor povestiri de legitimare şi al scenariilor utopist-mesianice îmi par în contradicţie evidenta cu viziunea superoptimista a lui Fukuyama, care pronostichează, într-un desuet spirit hegelian, victoria inevitabilă a liberalismului democratic burghez. Spun „desuet" fără să caut contraargumente pe terenul practicii (azi, spre deosebire de ceea ce se petrecea în 1989, ele sunt, din păcate, numeroase), mai ales fiindea însăşi tematizarea unui „tel" al istoriei implica un sens teleologic, contrar pluralismului şi aleatonului postmodernist.

Remarcabile sunt paginile dedicate delimitării conceptului de postmodernism. Cartarescu transează inteligent disputa dintre adepţii interpretării prefixului/? asta o continuitate sau ca o ruptura. Dintre partizanii primei poziţii îi menţionează pe R. Scholes (care insista pe compromiterea ideii de realism), Roland Barthes şi Umberto Eco (subliniază citarea parodica, ironica, metatextuala a referinţei), Gerald Graff (pune în lumina dispariţia rupturii schizoide dintre text şi lume). Pentru adepţii rupturii (Ihab Hassan) deosebirea dintre modernist! şi postmodernist! nu e doar de filosofie şi ideologic, ci şi de poetica: e vorba de un experimentalism afin cu avangarda, dar fără spiritul elitist

şi voinţa demolatoare a acesteia. Uzind de o dialectic! subtila şi convingătoare, Cartarescu atribuie prefixului postun sens „soft”, tandru şi complice. Relaţia dintre postmodernism şi modernism devine astfel» ombilicala”: unul dintre curente nu poate fi definit fără celălalt. Coabitarea are loc uneori chiar în cadrul aceleiaşi opere, cum se vede la Joyce... Mo*dern şi* po*stmodern* sunt termeni care definesc mai curând stări de spirit complementare, aflate în acelaşi timp în relaţii de ruptura, continuitate şi întrepătrundere” (p. 107).

Conştient ca postmodernismul e un fenomen pislos, mai curând un câmp cultural decât un curent cu frontiere precise, între component!! căruia exista un „aer de familie” mai degraba decât o consonanta strict reglementata, Cartarescu se fereşte să-i reifice trăsăturile într-o definiţie şablon. Dar, în acelaşi timp, evita acea modalitate de lucru pe care Raymond Federman a numit-o „critifiction”, caracterizata prin contaminarea de către „obiect”, printr-o abordare ludica şi extravaganta, care nu se încurca în scrupule de coerenta ori de proprietate a termenilor. Cred că aici rezida şi unul dintre meritele autorului tezei: el ia parte cu voluptate la joc, fără a-şi pierde însă controlul de sine. Astfel, luându-l în sprijin pe Ihab Hassan şi constatind ca la acesta imaginea postmodernismului se descompune pointillisr, prin reveniri, supraadaugiri, rotiri obsedante în jurul câte unei intuiţii, negari şi autonegari, declaraţii şocante ca nimic nu e „adevărat” în observaţiile lui, Cartarescu îşi propune o fixare „mai

coerenta” a conceptelor”, chiar riscând în acest fel o trădare a lor”.

Nu e aici cazul să mă întind asupra celor 11 trăsături ale lui Hassan, descrise în articolul din cunoscuta antologie a lui Fokkema şi Calinescu: indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, lipsa de sine şi lipsa de adâncime, neprezentabilul şi nereprezentabilul, ironia (sau perspectivismul), hibridizarea, carnavalizarea, participarea receptorului, constructiomsmul, imanenta. Deşi încearcă să expliciteze termenii şi să-i acorde cu logica profana, Cartarescu recunoaşte „caracterul lor difuz şi eratic”, faptul ca nu toţi sunt specifici, ca uneori

se suprapun ori se întrepătrund, ca alteori se pot afla pur şi simplu în contradicţie. Şi totuşi „cine ar crede că ne aflam astfel în plina confuzie s-ar înşela, aşa cum se înşală cel care nu poate accepta ca un electron se poate afla în acelaşi timp în două locuri diferite. Natura fractalica, nelineara, probabilistic;! a fenomenului artistic postmodern permite criticii literare să se situeze de multe ori în plin paradox. Logica lui sau/*sau ce*dează uneori locul celei a lui şi/*şi,* adevărul e substituit, ca în logica modala a lumilor posibile, de posibil, de probabil sau de eventual, iar realul – de virtual şi iluzoriu” (p. 105).

Nu sunt în acest punct de părerea lui Cartarescu: cred că de data asta el lasa prea mult lest. Ceea ce se petrece în lumea electronului nu poate fi transportat în lumea realităţii coti-diene (şi viceversa), deoarece actul cunoaştem se desfăşoară simultan, pe mai multe scene, deosebite una de alta, cu reguli de joc diferite, pe care numai spiritul nostru iubitor de unitate tinde să le confunde. Literatura e permisiva pentru nonsen-suri, paradoxuri, nedeterminări, critica însă – nu. Ea constituie un (sau tinde să se constituie într-un) metalimbaj, dator să-şi controleze distanta fata de obiect, îndepărtindu-se de el, dacă vrea tipologie, ori apropiindu-se, dacă vrea să se ocupe de individual, rămânând însă şi într-un caz, şi în altul inteligibila şi noncontradictorie (ceea ce de altfel caracterizează

şi „practica” lui Cartarescu pe întreg cuprinsul cărţii). În schimb, e adevărat ca postmodernismul (de altfel, ca orice fenomen în desfăşurare, ca orice proces) e imposibil de epuizat conceptual şi taxonomic, lucru vadit şi în neconcordantele listelor de autori caracteristici curentului întocmite de specialists. Nuanţa, flexibilitatea conturelor, ambiguitatea în înţelegerea termenului sunt inerente în condiţiile imensei varietăţi de situaţii şi obiecte la care-l referim... Fiind un pandant al democratic! şi pluralismului lumii occidentale de azi – scrie undeva Cartarescu – postmodernismul artistic şi literar nu este un concept efemer, un – is*m* între atâtea altele, ci unul fundamental, asemeni clasicismului, romantismului, barocului sau modermsmului, concepte care nu definesc doar tendinţe estetice, ci

epoci de gândire şi practica sociala” (pp. 117 – 118). De este sau nu aşa, dacă nu vor fi găsite cumva alte denommatii care să regrupeze anumite tendinţe majore şi fluxuri de idei esenţiale ale contemporaneitaţii, o vor afla ceva mai târziu cei ce vor privi dintr-un parapet mai înalt aventura intelectuala a secolului nostru. Până atunci termenul de *postmodernism,* cu toate aproximaţiile şi impreciziile lui, ne e indispensabil.

Partea cea mai consistenta şi originala a cărţii o reprezintă aplicaţia la literatura romană (cca. 3/4 din volum). Ea confirma, o dată în plus, nu doar talentul cunoscut şi recunoscut al lui M. Cartarescu, dar şi eminentele lui calităţi de cercetător. Construind postmodernismul ca o discontinuitate şi, în parte măcar, ca o cultură alternativa, el obţine o perspectivă rodnica, gratie căreia întregul tablou al literaturii noastre moderne şi contemporane se luminează altfel. E probabil ca, prin polemica sa implicit! cu vechile puncte de vedere, viziunea lui Cartarescu va suscita contrarietăţi şi opoziţii mai ales în mediul inflamabil şi susceptibil al generaţiilor mai vârstnice. Ceea ce trebuie însă ferm subliniat e ca scenariul propus nu e o improvizaţie, o încercare de a face zgomot, ci o construcţie solida, îndelung meditata, în

PAUL CORNEA

are toate judecăţile fac sistem, o expresie învederata a unei >primi existenţiale şi filosofice. Fiind cu neputinţa sa iau, ci în discuţie mulţimea ideilor, sugestiilor, cât şi a contro – erselor posibile, ma voi limita la relevarea câtorva puncte: caracteristice.

Remarc extrem de interesantele, adesea fasemantele recuierări ale unor pagini vechi, ieşite din dispoziţii ludice, xperimentale, carnavalesti, sapienţial populare, din gustul pentru fabulos, pentru oral şi plebeu, afine uneori baroculuiri manierismului, nu inedite, dar puţin băgate în seama de

Icei, fiindea citite în alte contexte. E vorba de *Occisio rregorii*, fragmente de cronici rimate, încercările de picp-poezie (!) ale lui Iordache Golescu, dezbaterile simulate în subsolul *Ţiganiadei* şi altele asemenea (Negruzzi, Eliade, Anton Pann), până la *Catastihul amorului*

și la *ira sobei*. Îl regăsim aici pe autorul *Levantului*, cu ad-lirabila sa verva joculatorie, cu dexteritatea de a izola fragente savuroase, la granița kitsch-ului, de a da un destin: așteptat ingenuităților expresive ale epocilor de codificare Icipienta.

Va face probabil valuri afirmația ca modernitatea „la vârf” perioada interbelica n-o reprezintă Rebreanu, nici „claul” Sadoveanu, nici măcar Holban, Camil Petrescu sau ortensia Papadat-Bengescu și nici „autenticistii” Eliade u Sebastián... Studiul exclusiv al acestora în școli și atenția e li s-a acordat de către critica în calitatea lor de autori «re-szentativi», de «man scriitori», de «scruton national!» [... cultat direcția cea mai vie artistic, cea mai interesanta și mai ictuoasa ca posteritate” (pp. 298 – 299). Aceasta direcție ar lustrata de cărți inclasabile, de veritabile „ciudățenii este-e”, unice, enigmatice în imanenta lor: Craii de *Curtea-che, întâmplări în irea*litatea *imediat*a, *Creang*a *de aur, criord*e *C. Fântân*eru, Cimitir*ul Buna-Vestire*, *Pensiu*nea *imnei Pipersberg de H. B*onciu, /ocMrz7 e Daniei *și* greșit eleasa Enigma a *Otiliei* (*care n*u e un roman balzacian, ci

un roman despre convențiile balzacianismului). Întrucât privește poezia, modernismul interbelic „atinge puritatea doc-trinei într-un singur punct de levitație estetica”, mj*ocsecund.* Însă nici Barbu, nici Blaga”, moderniști tipici”, regăsiți cu fer-voare de șaizecisti, nu se număra printre precursorii postmodernismului. În schimb, deși originar legat de modernism prin viziunea metafizica și intensitatea metaforica a poeziei, Arghezi e totuși un modernist atât de heterodox inert nu intimplator va fi revendicat de tinerii optzecisti. Un alt preferat al postmodernilor e Bacovia, dar nu în expresia lui simbolista, ci în prozaismul *Stanțelor burgheze.* Alături de aceste manifestări antisau nemoderniste, sunt înregistrate avangardele, suprarealismul și școlile tradiționalismului post-romantic, care laolaltă fac ca postmodernismul ultimelor de-cenii să nu apara izolat în contextul evoluției ideilor și formelor artistice.

Nu puțina vâlva va stârni prezentarea generației ’60 (Nichita Stănescu, Sorescu, Preda etc.) ca o „deschidere închisa”. Căci salutata

unanim drept o reîntoarcere la marea tradiţie interbelica (resurecţia lirismului, sărbătoarea metaforei, romanul „obsedantului deceniu”), aceasta generaţie constituie, după Cartarescu, un fenomen de retardare. În adevăr”, perimat şi discreditat în Occident”, modernismul înflorea la noi pentru a doua oară, profitând de o relaxare pasagera şi inesenţiala a controlului ideologic şi de îndepărtarea regimului de internationalismul epocii staliniste. Succesul excepţional se datora, de buna seama, şi talentului incontestabil al principalilor săi exponenti, dar şi izolarii informaţionale şi culturale în care se găsea societatea românească. Însă – scrie Cartarescu – „ceea ce părea un progres extraordinar fata de aservirea ideologica din deceniul precedent ni se pare azi o relativa libertate plătita cu preţul încremenirii într-un modernism anacronic” (p. 136). Cuvintele sunt poate grele, dar în sensul lor esenţial spun adevărul.

Alături de modernismul anilor ’60—70, identic principial cu cel interbelic, exista un curent marginalizat în epoca, slab

cunoscut cel puţin până în preajma anilor ’80. Dacă cel dintii, aşezat sub reflectoarele gloriei, a trebuit să accepte compromisuri, celălalt şi-a plătit o libertate mai mare cu rămânerea în obscuritate. El reprezintă însă pentru postmodernişti cauţiunea legitimităţii novatoare. Îi aparţin: gruparea de la „Albatros”, mişcarea onirica, Scoala de la Târgovişte, poezia excentrica a unor Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Serban Foarte, E. Brumaru.

Cum e şi de aşteptat, Cartarescu se ocupa în chip privilegiat de generaţia ’80. Nu fiindea i-ar acorda o prevalenta estetica (În sistemul sau de gândire o asemenea problema nu se pune), ci spre a ilustra chipul specific, hibrid dar fascinant, în care ea ilustrează postmodernismul în spaţiul cultural romanesc. Deşi cunoscând prin experienţa directa operele, oamenii şi situaţiile, autorul evita orice aer de depoziţie, se retine de la anecdotica, de la simpatii ori vindicaţii, continua, ca şi înainte, să privească ager, de aproape, dar să judece senin, de sus. De altfel, din portretul de grup pe care-l intre-prinde, el se şi omite, cu buna ştiinţa, riscând să altereze autenticitatea imaginii.

Suprema decent! ori mare orgoliu? Poate câte ceva din amândouă.

În prezentarea optzecismului, Cartarescu are tot timpul grija sa demitizeze orice tendinţa fabulatorie. Fisa tinerilor poeti şi prozatori care debutează în ultimii ani, cei mai represivi, ai regimului comunist, e întocmita lucid: dispun de un *background* cultural mai temeinic decât al generaţiilor anterioare, sunt marginalizaţi social, întâmpina dificultăţi de publicare, au o formaţie cenacliera, îi tutelează (în faza inci-pienta) câţiva critici de marca (Crohmălniceanu, Manolescu, Simion, Zaciu, M. Martin), îşi aleg o tematica eluziva şi aluziva, care nu-şi propunea să sfideze frontal intoleranta cenzurii. Exponenti ai unei ideologii neoliberale (în unele cazuri libertariene sau anarhiste), spre deosebire de ideologia de stânga, cu inflexiuni neomarxiste, a celor mai mulţi

postmodernişti americani, ei constituie un ferment al subversiunii culturii oficiale.

Deşi dând iluzia că e foarte unitara stilistic, poezia optze-cista comporta o opoziţie între textualişti, influenţaţi de „noul roman” şi neoavangarda franceza (Nedelciu, lova, Crăciun, Flora), şi microrealişti sau biografişti, proveniţi din „Cenaclul de luni”, influenţaţi de poezia americană (scoala din San Francisco, Beat *Generation), o*rientaţi către explorarea realului, un real torsionat, marcat de subiectivitate, de colocvial, derizoriu, sordid, mai târziu de biografism (Iaru, Cosovei, Stratan, Stoiciu). O alta distincţie posibila ar fi cea între minimalist!, apropiaţi de tardomodernism şi de neo-avangardele abstracte (Romosan, Lefter, Ghiu, Visniec), şi expresionişti, preocupati de o problematica etica şi metafizica (Hurezeanu, Marta Petreu, Nichita Danilov).

Proza demareaza mai târziu, se dezvolta mai lent şi pluri-form. Cultiva genul scurt, o viziune de cotidian apăsător, cenuşiu, lipsit de idealitate şi orizont. Unii autori (Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, N. Iliescu) înclina spre (hiper) realism, alţii (Gh. Crăciun, Gh. lova, E. Paraschivoiu) uzează de o (uneori) sofisticata maşinărie textuală. Cei mai interesanţi sunt cei de felul lui Mircea

Nedelciu, socotit „liderul necontestat al prozei ariilor „80”, în care cele două laturi se integrează, devenind inseparabile. O alta grupare ad-hoc e a „noilor ficţionari” (Cusnarencu, Grosan, I.M. Cochinescu, Agopian), prozatori imaginativi, apropiaţi de modelul prozei de „metafiction” americane (autoreferenţialitate, ludic, satiric etc.). Romanul e practical şi el, însă jocul cu convenţiile uzuale, alternarea de registre şi tonuri narative, documentarismul, fantezia exploziva, bricolarea textuala etc. l-au făcut inasimilabil criticii de formaţie modernista – singura importanta până la 1989. Femeia *în roşii*, *roma*nul de colaborare al lui Mircea Nedelciu, Adriana Babeti şi Mircea Mihaies, e declarat”, alături poate doar de Ingenios*ul bine te*m*pera*t *al lui* M.H. Simionescu, mbbS

PAUL CORNEA

POSTFATA

cea mai important! opera a postmodernismului romanesc improza” (p. 162).

Cu nouăzecistii, Cartarescu nu e tandru: existenta unei generaţii autorizate de un mesaj şi o poetica specifice îi pare „controversabila”. Deşi scriitori foarte talentaţi, ei ar fi împrumutat stilul frondei optzeciste şi ar fi încercat să radicalizeze proiectul „coborârii poeziei în strada” (prozaizare, directivitate, biografism). Dacă optzeciştilor le revine meritul de a fi „inventat”, deşi uneori inconsecvent, intuitiv şi implicit, postmodernismul romanesc, nouăzecistii nu sunt decât beneficiarii acestei schimbări de paradigma.

De mare rezonanta, deşi de un caracter previzibil, sunt consideraţiile privind impactul postmodernismului asupra criticii literare, în sensul cel mai larg al cuvântului. Se modifica fundamental însuşi conceptul de literatura: el se extinde dincolo de spaţiul pur beletristic, către genurile nonficţionale (jurnal, corespondent!, reportaj etc.), paraliteratura (SF, thriller, literatura de popularizare, western, benzi desenate etc., în genere tot ce se leagă de reciclarea kitsch-ului), către literaturile noncanonice (minorităţi naţionale, femei etc.). Renunţarea la primordialitatea valorii estetice (trăsătura definitorie a criticii moderniste) favorizează categoriile ţi-pologice în dauna ierarhizarilor calitative. Dispare caracterul monist, exhaustiv,

piramidal şi teleologic al istoriei literaturii şi artelor; ca atare, istoriei totale", de la origini până în prezent" i se substituie istorii locale, fragmentare, istorii ale contextelor extraliterare, biografii etc. Criza consensului, datorită destrămării criteriilor unitare de judecata, ca şi a promovarii unor concepţii şi gusturi limitate comunitar, duce la o intensificare a bătăliei canonice.

Mă opresc aici, deşi sunt conştient că am parcurs doar un drum de creasta, mai mult spre a sugera relieful de un excepţional pitoresc şi de o rara bogăţie a tezei lui Mircea Cartarescu decât spre a intra în detalii şi a deschide o discutie reala. Nu mai vorbesc de faptul ca, prin forţa lucrurilor, relatarea mea uscata nu poate transmite decât palid şi imperfect calitatea excepţional! a scriiturii critice a autorului, felul ei construit şi totuşi plin de naturaleţe, peremptoriul argumentării, expresia fina, incisiva, colorata, cu formulări fericite, care fixează memorabil comportamente ori stări de fapt. Având în vedere plasticitatea şi conturul nedeterminat al conceptului de postmodernism, nu e însă surprinzător ca şi în ipoteza unui acord substanţial cu autorul (ceea ce se şi întâmpla) rămân destule deosebiri de păreri ori de evaluare. Aleg dintre noncoincidente trei puncte, de interes teoretic, ca tema de dezbatere, fiindea – e şi inutil s-o spun – ele nu denunţa „erori", ci enunţa „diferenţe":

1 – Am impresia ca, în contrast cu viziunea obişnuit ca-tastrofista a celor care descriu condiţia postmoderna, Cartarescu e prea optimist... Estetizarea generală" a existentei, sincrona cu decăderea metafizicii, e încă departe de a fi devenit, în opinia mea", o componentă democratica şi universală a lumii cotidiene" (p. 66). La fel, rămâne pentru mine îndoielnic dacă „tehnica moderna nu s-a constituit într-o reala ameninţare, ci mai curând într-o realitate pozitiva" (p. 23).

2 – Ma tern ca sub steagul luptei pentru pluralism, care *e* şi al meu şi al tuturor celor ce au trăit sufocarea monologismului totalitar, nu ne ferim destul (ba uneori s-ar părea că nici nu vrem să ne ferim) de extremitatea, nu mai puţin daunatoare, a relativismului radical. În acest sens, opinia enunţata la p. 69 îmi pare exagerat de permisiva:

„Arta înalta nu mai defineşte azi întreaga cultura, ci rămâne doar unul dintre aspectele acesteia, fără vreun drept de preeminenta, în cadrul unui pluralism cultural la care au deja acces prin mass-media toate comunităţile umane ce îşi împart azi satul planetar”. Nu cred că înlocuirea monismului şi autoritarismului cultural modern prin perspectivism şi dialog ar însemna ca dispar universaliile sau ca dispare legitimitatea unor judecaţi transculturale. Combaterea europocentrismului şi a americano-centrismului, deschiderea necesara spre culturile defavorizate

— t

— Astev 3

* &

— ±rtr

jajilefesi;

PAUL CORNEA

nu trebuie să încurajeze spiritul de demisie. Chiar nu putem alege între muzica Bororo şi Mozart, între Shakespeare şi Alice Walker?

3 – Mi se pare implauzibila antiteza Hermeneutica-Ero-tica, primul termen servind textelor moderniste, celălalt doar textelor postmoderne. De fapt, lectura de tip erotic, aşa cum au teoretizat-o Barthes şi Susan Sontag, ca experienţa senzuala a textului, presupune şi o interpretare subiacenta, chiar dacă formulata oblic. Foamea de sens e o constanta umană, atât de imperativa, încât de ori câte ori ne confruntam cu un şir de cuvinte enigmatice ori de-a dreptul cu un nonsens, o dată depăşita faza de uluire ori de contemplare pasiva, e în natura noastră să căutam a interpreta sintagmele ori pasajele respective, găsind un context care să le facă inteligibile. În tot cazul, Hermeneutica nu e (sau n-ar trebui să fie) concediata de postmodernism. Se poate constata, dimpotrivă, ca în ultimele decenii demersul hermeneutic a câştigat teren şi pondere: în critica formelor naive ori sofisticate ale diverselor neopozitivisme, în problematizarea conceptelor şi a aşa-ziselor „evidente” cu care operează ştiinţele umane, în chestionarea dihotomiei radicale dintre observaţie şi teorie,

în reabilitarea intenţionalităţii şi a contextualizării etc. Şi, de altfel, interpretarea nu se reduce doar la descifrare, parafraza sau tradu-cere (proceduri care se împaca dificil cu autoreferenţialitatea „hard"), ea înseamnă şi comentariu, conjectura ori alegorie.

Despre postmodernism s-a scris la noi şi până acum, de multe ori în chip percutant şi ingenios. Lipsea totuşi o monografie densa, cu ambiţii exhaustive, care să acrediteze teoretic, istoric, critic instaurarea şi înflorirea noii paradigme în spaţiul nostru cultural. Spre a trăi şi a prospera în lumea ficţiunilor critice reprezentative, postmodernismul romanesc avea nevoie de un scenariu convingător, de o expertiza

POSTFATA

calificată, de un certificat de garanţie autorizat. Acum, toate acestea exista.

Prin strălucita sa lucrare, îndelung şi atent elaborata, scrisa cu rara pregnanta şi forţa expresiva, care se citeşte cu încântare şi curiozitate, ca un bun roman, Mircea Cartarescu muta pe o treaptă superioara dezbaterea în jurul postmodernismului. El ne arata pentru prima dată, cu claritate, ca aceasta dezbatere nu e nici marginala, nici episodica, întrucât ne afectează însăşi percepţia asupra literaturii romane, în ansamblul ei. De aha parte, ea vizează orizontul schimbărilor pe care le traversam, propunând o cheie pentru înţelegerea lor. Bineînţeles, opţiunea autorului se bazează pe un pariu: cel ca dezvoltarea democratic! în era postcomunista e irever-sibila, ca drumul romanilor e, prin natura lucrurilor, alături de Europa şi de valorile ei.

Nu încape îndoiala ca monografia lui Cartarescu va rămâne de-aci înainte o referinţa obligatorie, cu o mare putere de iradiere. Toţi cei ce vor voi să se edifice asupra creaţiei literare contemporane vor trebui să poposeasca pe paginile ei. Dar mai important încă e ca discuţia aprinsa la care va da loc va fi silita sa reconsidere un contencios de probleme cruciale, cum ar fi: raportarea la tradiţie, reevaluarea canonului, situarea în postmodernitate, dilema universalism-relativism ş.a.m.d. E de dorit ca aceasta discuţie să nu

devină o ciorovaiala gălăgioasa, deformată de vanităţi şi resentimente, ci un dialog îmbogăţitor şi productiv pentru toată lumea. În pofida dezamăgirilor pe care existenta cotidiana ni le procura mereu, perseverez, trebuie să perseveram, a spera într-un anotimp prielnic spiritului. Îmi place să cred că *Postmodernismul lui* Cartarescu, nu numai prin excelenta performantei intelectuale, dar şi prin altitudinea etica şi seninătatea tonului, constituie un preludiu simbolic a ceea ce ar fi să fie, într-o bună zi", după" şi, mai ales", dacă".

Paul cornea

Lettres de creance du postmodernisme roumain

Mircea Cartarescu est un écrivain bien établi, non seulement un des plus notoires, mais aussi un des auteurs contemporains les plus productifs et les plus doues. C'est moins que n'import-e quel autre qu'il aurait besoin d'une preface qui le legitime. Plus particulièrement dans le caz de ce livre – une these de doctoral, a 1 origine – assez incitant, clair et persuasif par lui-même pour qu'il puisse aisement se dispenser de la presence d'un discours d'escorte, quelle cu'en soit la qualite ou 1 importance. Et pourtant, le discours d'escorte existe, il est la à la fin de ce volume. Pourquoi?

Un heureux concours de circonstances a voulu que je fusese le premier lecteur de la these de Cartarescu, le premier a 1 avoir evaluee et a servir d'interlocuteur a son auteur au cours d'une discussion cordiale, prolongee jusqu'a 1 heure des tenebres. Alors, avant de nous separer, îl m'a etonne en me proposant d'écrire la preface de la version imprimee de să these. Etait-ce la un geste de courtoisie, que je ressentais, certes, comme extremement flatteur? Ou un geste de solidante avec celui qui 1 avait assiste pendant la dernière phase du parcours doctoral, partageant son stress académique et son irritation devant la bureaucratic universitaire? Ou peut-être sentait-il le besoin d'avoir a ses cotes un quaran-tehuitard recycle, dans Pidee que dans la culture, comme dans la vie, les grands-parents sont parfois plus pres de leurs petits-enfants que les parents de leurs enfants? Quelle cu'en alt etc la motivation reelle, ai accepte, non sans hesitation, mais avec plaisir, la proposition de Cartarescu.

PAUL CORNEA

Par la suite, ai pense que la preface aurait du être en fait une postface (afin de lui attribuer un statut plus discret) qui contienne, avec des modifications insigmfiantes, justement le compte rendu redige en vue de la soutenance de cette these, et date: 31.09.1998. Ainsi, et bien que me sentant a 1 etroit dans les limites imposees par les conventions d'un genre académique, avais le sentiment de mieux servir la mémoire de 1 eveniment. Il est vrai que 1 exposition aurait eu ainsi un ar inevitablement didactique, mais en revanche, aussi la qualite (modeste) de servir 1 auteur et non pas de le faire servir de pretexte a des divagations personnelles. Je reconnais que c'est la un style de critique vieilli, mais je le pratique depuis longtemps et il est trop tard pour changer. (Mon postmodernisme a moi est plutot impur et bricole que taille dans un seul bloc de marbre!) Je m'efforcerai done d'ebaucher une image globale, mais concise, de 1 ceuvre, dans ses grandes articulations et accents, en soulignant ses merites et enongant quelques-uns des themes importants soumis à la discussion. Je reprends done, dans ce qui suit, le texte du compte-rendu mentionne, n intervenant que ci et la dans le but d'expliquer ou d'eclaircir quelques points de vue, mais sans rien modifier d'essentiel, ni dans să structure ni dans son expression.

Le livre de Mircea Cartarescu aborde un theme d'un interet considerable mais aussi d'une complexite redoutable. Un debat acharne se livre, au niveau mondial, autour du postmodernisme et la bibliographic rassemblee jusqu'a present, de fie les possibilités d'apprehension de n'importe quel chercheur. Chez nous, le terme a fait irruption dans les armées '80, s'est rapidement insinue dans le vocabulaire de la critique et a donne lieu, des avant le communisme, a des debats extremement revelateurs permettant de mesurer à la

fois la crise du systeme et 1 extraordinaire reverberation de la culture occidentale sur 1 intelligentsia roumaine. Il est re-mar quable cu'une jeune generation, 1 une des plus douees et plus audacieuses sur le plan createur de toute la perioade contemporaine, la soi-disant

generation des armées ’80, alt assume ce terme, 1 acceptant pour qualificatif identitaire. Comme tel, le postmodernisme est devenit un concept-cle, la relation établie entre notre littérature et le nouveau paradigme culturii dominant a 1 Ouest, aux Etats-unis en particulier, permettant a ses adherents de prendre conscience de leur propre pratique, de prendre leurs distances par rapport a leurs predecesseurs, et en premier lieu aux modernistes, de cultiver la difference specifique et d’expliquer leur philosophic et leur poétique.

Dans son ouvrage, Mircea Cartarescu examine sous tous les angles, minuţieusement, mais non sans mettre aussi a profit Pample respiration de la synthèse, 1 emergence, puis le deroulement de ce mouvement, se limitant à la sphère lit-teraire mais renvoyant toutes les fois que cela’s imposait, au contexte plus large des arts et de la culture, de meme cu’aux representations que nous nous faisons du monde. Cependant, meme restreint aux limites cu’il’s était fixees, le programme qu’il poursuit est de nature a intimider. Car il s’agit d’une part du fondement conceptuel du courant et de 1 examen de ses principales sources intellectuelles; et d’autre part, d’une exploration de toute notre littérature contemporaine, entreprise a partir d’un angle postmoderniste, ce qui implique une recuperation de preliminaires plus anciens ou plus nouveaux, peu ou pas du tout pris en consideration, un repositionnement canonique de certains groupes, auteurs et oeuvres appartenant à la littérature de 1 avant-guerre et au modernisme des armées ’60, enfin de 1 étude attentive de la littérature des armées ’70, ’80 et ’90 (cartographic du terrain, classification des types, analyse critique des performances).

PAUL CORNEA

POSTFACE

Une caracteristique frappante de la these de Mircea Cartarescu est cu’en depit de ce a quoi on pourrait s-attendre, elle ne deroge pas des normes académiques courantes. Le non-conformisme de 1 auteur existe, mais c’est dans le style, dans le mode d’argumentation ou dans Parchitecture de Pensemble qu’il le faut aller chercher. Mircea Cartarescu’s exprime de maniere claire et incisive, motive logiquement

ses assertions, fait tăiere ses exces emotionnels, renonce a ses sorties polémiques, se sert de maniere organique et non protocolaire d'une vaste bibliographic (epuisant la matière du domaine roumain), s impose une serenite de ton (par exemple, dans les apreciations qu'il donne de ses collegues de generation) qui illustre une volonte d'împărţialite cer-taine et sympathique. En meme temps, en une harmonie des contraires qui donne son prix a cel excellent livre, sans doute une oeuvre de reference de 1 avenir tres proche, en să qualite de postmoderniste militant et d'un des leaders incontestes de ce courant dans notre pays, Cartarescu exprime sans detour, avec simplicite et desinvolture, des opinions, înscrites dans un autre paradigme esthetico-philosophique que celui qui domine aujourd'hui encore dans les rangs de notre elite intellectuelle. Cette charge de subiectivite controlee et feconde inocule à la these un ar de fraicheur, de provocation a Padresse des inerţies de pensée, de pathos domine. Filtrees par Pauto-biographie, les idées acquierent non seulement Pempreinte de Pauthenticite, mais aussi la valeur d'une experience existentielle, passee au crible de Pe sprit critique.

Afin de fonder theoriquement le postmodernisme dans lequel Cartarescu voit, a juste titre, une expression de la post-modernite (globalisation de Peconomie, explozion de Pinformation et instantaneisation de la communication, generalisation de la technologic electronique, etc.) îl s-appuie sur Vattimo, au plan ontologique, sur Lyotard, au plan epistemologique et sur Fukuyama, au plan politologique. La dernière de ces options me paraît discutable, car Pidee de Vattimo, d'un nihilisme productif, qui interprete le dernier

Nietzsche en un sens modere, schopenhaurien, de meme que 1 assertion bien connue de Lyotard sur 1 echec des grands discours de legitimation et sur les scenarios utopisto-messianiques me semblent en contradiction evidente avec la vision super-optimiste de Fukuyama, qui pronostique, en un esprit hegelien desuet, la victoire inevitable du liberalisme democratique bourgeois. Je dis «desuet» sans chercher de centre-arguments sur le terrain de la pratique (aujourd'hui, à la difference de ce qui se passait en 1989, ils sont, mal-heureusement

nombreux), surtout parce que la thematisation meme d'un «but» de 1 histoire implique un sens teleologique, contraire au pluralisme et a Paleatoire postmoderniste.

Remarquables sont les pages consacrees à la delimitation du concept de postmodernisme. Cartarescu tranche intelligemment la querelle entre les adeptes de Interpretation du prefixe postcomme exprimat une continuite et ceux qui y voient une rupture. Parmi les partisans de la premiere position, îl mentionne R. Scholes (qui insiste sur la compromission de Pidee de realisme), Roland Barthes et Umberto Eco (en soulignant la citation parodique, ironique, metatextuelle de la reference) et Gerald Graff (qui met en lu-miere la disparition de la rupture schizoi de entre le texte et le monde). Pour les adeptes de la rupture (Ihab Hassan), la difference entre modernistes et postmodernistes n'est pas seulement une de nature philosophique et ideologique, mais aussi de nature poétique: il s'agit d'un experimentalisme affin avec Pavant-garde, mais depourvu de Pe sprit elitiste et de la volonte demolatrice de celle-ci. Usant d'une dialec-tique subtile et persuasive, Cartarescu attribue au prefixe postun sens «soft», tendre et complice. La relation entre le postmodernisme et le modernisme devient ainsi «ombilicale»: un des courants ne saurait être defini sans Pautre. La coabitation se produit parfois meme dans le cadre de la meme oeuvre, comme on le constate chez Joyce. «*Modems* et *postmoderne* sont des termes qui definissent plutot des

états d'esprit complementaires, qui se trouvent en meme temps en relation de rupture, continuite et interpenetration» (p. 107).

Conscient de ce que le postmodernisme est un phenomene feutre, un champ culturii plutot cu'un courant aux frontieres precises, entre les composants duquel il existe un «ar de famille» plutot cu'une consonnance strictement reglee, Cartarescu evite d'en reifier les traits en donnant une definition-cliche. Mais îl evite en meme temps cette moda-lite de travail que Raymond Federman a nommee «criti-fiction»,

qui caracterise la contamination par l «objet», et Papproche ludique et extravagante, et qui ne’s embarrasse guerre des scrupules de coherence ou de propriete des termes. Je pense que c’est la que reside aussi un des merites de Pau-teur de la these: îl prend part au jeu avec volupte mais sans perdre le controle de soi. Ainsi, prenant appui sur Ihab Hassan et constatant que chez celui-ci Pimage du postmodernisme se decompose à la maniere pointilliste, par des retours, des surajouts, des tournoiements obsedants autour d’une intuition, des negations ou autonegations, des declarations choquantes que rien n’est «vrai» dans ses observations, Cartarescu se propose de fixer de maniere «plus coherente» les concepts, «quitte ainsi a les trahir».

Ce n’est pas la le moment de in etendre sur les 11 traits de Hassan, decrits dans 1 article de 1 anthologie bien connue de Fokkema et Calinescu: Pindetermination, la fragmentation, la «decanonisation», 1 absence de soi, 1 absence de profondeur, le non-presentable, 1 ironie (ou le perspectivisme), Phybridisation, la carnavalisation, la participation du recepteur, le constructionnisme, Pimmanence. Bien cu’en tentant d’expliquer les termes et de les mettre en acord avec la logique profane, Cartarescu reconnait «leur caractere diffus et eratique», le fait cu’ils ne sont pas tous specifiques, cu’ils se superposent ou’s interpenetrent parfois et que d’autres fois ils peuvent se trouver tout simplement en contradiction. Et cependant «celui qui croirait que nous nous trouvons ainsi en pleine confusion se tromperait, comme se trompe celui qui ne peut pas accepter cu’un electron puisse se trouver en meme temps en deux endroits differents. La nature fractalique, non lineaire, probabiliste, du phenomene artistique postmoderne permet à la critique littéraire de se situer plusieurs fois en plein paradoxe. La logique du *ou-ou* le cede parfois devant celle du *et-et*, la verite est remplacee, comme dans la logique modale des mondes possibles, par le possible, le probable ou Peventuel, et le reel – par le virtuel et Pillusoire» (p. 105). Je nesuis pas de Pavis de Cartarescu sur ce point: je pense que cette fois îl lache trop de lest. Ce qui se passe dans le monde de P electron ne peut être

transpose dans le monde de la realite quotidienne (et vice-versa), car Pacte de la connaissance se deroule simultanement, sur plusieurs scenes, differentes Pune de Pautre, avec des regies de jeu differentes, que seul notre esprit desireux d'unite tend a confondre. La littérature est permissive pour les non-sens, les paradoxes, les indeterminations, mais pas pour la critique. Elle constituie un metalangage (ou tend a se constituer en un metalangage), oblige a controler să distance a Pegard de Pobjet, a's eloigner de lui, şi elle veut une typologie, ou a s'en rapprocher şi elle veut s-occuper de Pândividuel, mais demeurant dans un caz comme dans Pautre intelligibile et non contradictoire (ce qui d'ailleurs caracterise aussi la «pratique» de Cartarescu sur tout le parcours de Pou-vrage). En revanche, il est vrai que le postmodernisme (d'ailleurs, comme tout phenomene en deroulement, comme tout processus) ne saurait être epuise conceptuellement et taxonomiquement, ce qui peut être constate aussi dans les non-concordances des listes des auteurs caracteristiques pour le courant, dressees par les specialistes. La nuance, la flexibilite des contours, Pambigui-te dans la comprehension du terme, sont inherentes dans les conditions de Pim-mense variete de situations et d'objets a laquelle nous nous rapportons. «Etant un pendant de la democratic et du

PAUL CORNEA

pluralisme du monde occidental d'aujourd'hui – écrit Cartarescu – le postmodernisme artistique et littéraire n'est pas un concept ephemere, un – *isme* parmi tant d'autres, mais un concept fondamental, pareil au classicisme, au romantisme, au baroque ou au modernisme, concepts qui ne definissent pas seulement des tendances esthétiques, mais des époques de pensée et de pratique sociale» (pp. 117 – 118). Que cela est ou n'est pas ainsi, ou que Ton trouvera par hasard d'autres denominations qui regroupent certaines tendances majeures et flux d'idees essentielles de la contemporaneite, ceux qui scruteront du haut d'un parapet plus eleve 1 aventure intellectuelle de notre siècle ne 1 apprendront que plus tard. Mais jusqu'alors le terme de *postmodernisme*, avec toutes ses approximations et ses

imprecisions, nous est indispensable.

La partie la plus consistante et originale de 1 ouvrage c'est 1 application à la littérature roumaine (environ 3/4 du volume) qui la reprezente. Elle confirme une fois de plus non seulement le talent connu et reconnu de M. Cartarescu, mais aussi ses eminentes qualites de chercheur. En construi-sant le postmodernisme comme une discontinuite el, du moins en partie, comme une culture alternative, îl obţient une perspective feconde, grave a laquelle tout le tableau de notre littérature moderne et contemporaine se retrouve autrement eclairee. Il est probable que par să polémique implicite avec les anciens points de vue, la vision de Cartarescu suscitera des contrarietes et des oppositions, surtout dans le milieu inflammable et susceptibile des generations plus agees. Ce qu'il faut cependant fermement souligner, c'est que le scenario propose n'est pas une improvisation, une tentative de faire sensation, mais une construction solide, longuement meditee, ou tous les jugements s'organisent en systeme, une expression claire d'une option existen-tielle et philosophique. Comme il m'est impossible de prendre ici en discussion la foule d'idees et de suggestions qui's y retrouvent, de meme que les controverses possibles.

POSTFACE

je me limiterai a en relever seulement certains points caracteristiques.

Je constate les recuperations extremement interessantes, souvent fascinantes de pages anciennes, nees de dispositions ludiques, experimentales, carnavalesques, de la sagesse populaire, du goût pour le fabuleux, pour 1 oral et le plebeien, affines parfois au baroque ou au manierisme, non pas inedites, mais peu prises en consideration, parce que lues dans d'autres contextes. Il s'agit de *Occisio Gregorii*, extraits de chroniques rimees, des tentatives de picto-poesie (!) de Iordacke Golescu, des debats simules des notes de sous-sol de *1 Epopee des Tsiganes* et d'autres écrits pareils (dus a Negruzzi, Heliade, Anton Pann) et jusqu'au *Breviaire de 1 amouret* a *Devant 1 atre*. Nous retrouvons la 1 auteur du *Levant* avec son admirable verve ludique, să

dexterite a isoler des fragments savoureux, à la frontiere du kitsch, a donner un destin inattendu aux ingenuites expressives des époques de la codification a ses debuts.

Sans doute, Paffirmation que le sommet de la modernite pendant Pentre-guerre n'est pas reprezente par Rebreanu, ou par le «classique» Sadoveanu, et pas meme par Holban, Camil Petrescu ou Hortensia Papadat-Bengescu et pas non plus par les «authenticistes» Eliade et Sebastián fera du bruit. «L'étude exclusive de ces derniers dans les écoles et 1 attention qui leur a etc acordee par la critique en leur qualite d'auteurs «reprezentatifs», de «grands écrivains» et d «écrivains nationaux»... a occulte la direction artistique la plus vivante, la plus interessante, à la posterite la plus feconde» (pp. 298 – 299). Cette direction serait ainsi illustree par des oeuvres inclassables, de veritables «bizarreries esthétiques», uniques, enigmatiques dans leur immanence: *Les Seigneurs des Vieilles-Cours*, *Aventures dans 1 irrealite imediate*, *Le Rameau d'or*, *Intérieur* de V. Fântâneru, *Le Cimetiere de 1 Annonciation*, *la Pension de madame Pipersberg* de H. Bonciu, *Lesjeux de Dania* et cette *Enigme d'Ot-tihe* mal comprise (qui n'est pas un roman balzacien, mais

un roman sur les conventions du balzacianisme). Pour ce qui est de la poésie, le modernisme de 1 entre-deux-guerres «atteint la purete de la doctrine en un seul point de levi-tation esthétique», dans/eu *second*. Mais ni Barbu ni Blaga, «modernistes typiques», retrouves avec ferveur par la generation des armées '60, ne comptent parmi les precurseurs du postmodernisme. En revanche, et bien cu'originellement rattache au modernisme par la vision metaphysique et 1 intensite metaphorique de să poésie, Arghezi n'en est pas moins considere comme un moderniste tellement heterodoxe que ce n'est pas un hasard și les jeunes des armées '80 le revendiquent. Un autre prefere des postmodernes est Bacovia, non pas dans son expression symboliste, mais bien dans le prosa isme des *Stances bourgeoises*. Aux cotes de ces manifestations amiou non-modernistes, se trouvent enregistrees les avant-gardes, le surréalisme et les écoles du

traditionnalisme postromantique, qui, ensemble, font que le postmodernisme des dernières decennies n apparaisse pas comme isole dans le contexte de 1 evolution des idées et des formes artistiques.

La presentation de la generation des armées ’60 (Nichita Stănescu, Sorescu, Preda) comme etant une «ouverture fermee», suscitera, elle aussi, des remous. Car, unanimement saluee comme un retour à la grande tradition de 1 entre-deux-guerres (resurrection du lyrisme, fete de la metaphore, roman de P «obsedante decennie»), cette generation consti-tue, selon Cartarescu, un phenomene de freinage. En effet, «perime et discredite en Orient», le modernisme’s epa-nouissait chez nous pour la seconde fois, profitant d’un relachement passager et non essentiel du controle ideolo-gique et de 1 eloignement du regime de 1 internaţionalisme de 1 époque stalinienne. Son succes exceptionnel est du sans doute au talent incontestable de ses principaux reprezentants, mais aussi a 1 isolement informationnel et culturii ou se trouvait la société roumaine. Cependant – écrit Cartarescu – «ce qui semblait un progres extraordinaire par

rapport a 1 asservissement ideologique de la decennie precedente, nous semble aujourd’hui une liberté relative payee par le figement dans un modernisme anachronique» (136). Les paroles peuvent être dures, mais elles disent la verite dans leur sens general.

Aux cotes du modernisme des armées ’60—70, en principe identique a celui de 1 entre-deux-guerres, il existe un courant marginalise a 1 époque et peu connu, du moins jusqu’a 1 aube des armées ’80. Şi le premier, place sous les reflecteurs de la gloire, a du accepter des compromis, le second-a paye să liberté, plus grande que celle des autres, en demeurant relegue dans 1 obscurite. Îl reprezents cependant pour les postmodernistes la caution de la legitimite novatrice. Lui appartiennent: le groupe de l «Albatros», le mouvement onirique, 1 École de Târgovişte, la poésie excentrique de Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Serban Foarte et E. Brumaru.

Comme il fallait's y attendre, Cartarescu s-occupe avant tout de la generation de ’80. Non pas qu’il lui acorderait une prevalence esthétique (une telle question ne se pose pas dans son systeme de pensée), mais afin d’illustrer la maniere specifique, hybride mais fascinante, dans laquelle elle illustre le postmodernisme dans 1 espace culturii roumain. Bien que connaissant les oeuvres, les personnes et les situations par experience directe, 1 auteur evite tout ar de deposition, refuse 1 anecdotique, les sympathies ou les elans vindicatifs, continue, comme jusqu’a present, de scruter finement de pres, mais de juger sereinement d’en haut. D’ailleurs, du portrait de groupe qu’il entreprend, îl omet să propre presence, sciemment, risquant ainsi d’alterer 1 authenticite de 1 image. Decence supreme ou grand orgueil? Un peu des deux, peut-être.

En presentant le courant de ’80, Cartarescu a pris soin de demythiser toute tendance fabulatoire. La fiche des jeunes poetes et prosateurs qui debutent au cours des armées les plus repressives du regime communiste, est redigee avec

PAUL CORNEA

lucidite: ils disposent d’un background culture! plus solide que celui des generations antérieures, ils sont socialement marginalises, ne publient que dificilement leurs oeuvres, leur formation s’est faite dans le cadre de cenacles, ils sont tuteles (a leurs debuts) par quelques critiques de marque (Crohmălniceanu, Manolescu, Simion, Zaciu, M. Martin), ils choisissent une thematique eluzive et allusive, qui ne se propose pas de de fier de front 1 intolerance de la cenzure. Reprezentants d’une ideologic neo-liberale (libertarienne ou anarchiste dans certains caz), à la difference de 1 ideologie de gauche, a inflexions neo-marxistes, de la plupart des post-modernistes americains, ils constituent un ferment de la subversion de la culture officielle.

Bien que donnant Pillusion d’etre tres unitaire du point de vue stylistique, la poésie des armées ’80 comporte une opposition entre les textualistes, influences par le Nouveau roman et la neo-avant-garde française (Nedelciu, lova, Crăciun, Flora) et les micro-realistes ou

biographistes, provenant du Cenacle du Lundi, influences par la poésie americame (1 école de San Francisco, la *Beat Generation*), orientes vers Pexploration du reel – un reel tourmente, marque par la subiectivite, le colloquial, le derisoire, le sordide el, plus tard, par le biographisme (Iaru, Cosovei, Stratan, Stoiciu). Une autre distinction possible serait celle entre les minima-listes, proches du tardo-modernisme et des neo-avant-gardes abstraites (Romosan, Lefter, Ghiu, Visniec) et les expres-sionnistes, preoccupes par une problematique ethique et metaphysique (Hurezeanu, Marta Petreu, Nichita Danilov).

La prose demarre plus tard et se developpe plus lentement, de maniere pluriforme. Elle cultive le genre bref, une vision du quotidien sordide, grisatre, depourvue d'idealite et d'horizon. Cerains auteurs (Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, N. Iliescu) încline vers l (hyper) realisme, d'autres (Gh. Crăciun, Gh. lova, E. Paraschivoiu) usent d'un mecanisme textuel (parfois) sophistique. Les plus interessants sont ceux du genre Mircea Nedelciu, considere

POSTFACE

le «leader inconteste de la prose des armées '80», chez lequel les deux aspects's integrent, deviennent inseparables, Un autre groupe ad-hoc est celui des «nouveaux fictionnels» (Cusnarencu, Grosan, I.M. Cochinescu, Agopian), prosa-teurs imaginaţifs, proches du modele de la prose de «metafiction» americame (auto-referenţialite, ludisme, satinsme, etc.). Le roman est lui aussi pratique, mais le jeu des conventions usuelles, Palternance de registres et de tons narra-tifs, le documentarisme, la fantaisie explozive, le bricolage textuel, etc. I'ont rendu inassimilable à la critique de formation moderniste – la seule importante jusqu'en 1989. *La Femme en rouge*, le roman écrit en collaboration par Mircea Nedelciu, Adriana Babeti et Mircea Mihaies est declare, «aux cotes peut-être, seulement, de *1 Ingenieux bien tempers* de M.H. Simionescu, 1 ceuvre la plus importante du postmodernisme roumain en prose» (p. 162).

Avec les écrivains de '90, Cartarescu n'est pas tendre: 1 existence d'une generation autorisee par un message et une poétique

specifiques lui semble «sujet a controverses». Bien cu'écrivains tres doues, ils auraient emprunte le style de fronde des armées '80 et auraient tente de radicaliser le projet de «faire descendre la poésie dans la rue» (prosaisme, directivite, biographisme). Şi ceux de '80 ont eu le merite d'avoir «invente», parfois de maniere inconsequente, intuitive et implicite, le postmodernisme roumain, ceux de '90 ne sont que les beneficiaires de ce changement de paradigme. De grande resonnance, bien que previsibles, sont les considerations concernant 1 impact du postmodernisme sur la critique littéraire, dans le sens le plus large de la parole. Le concept de littérature, lui-même, est modifie: îl's etend au-dela de 1 espace purement littéraire vers les genres non-fictionnels (journal, correspondance, reportage, etc.), de la paralitterature (S.F., thriller, littérature de popularisation, western, B.D., etc., en general tout ce qui se rattache au recyclage du kitsch), jusqu'aux littératures non-canoniques (des minorites nationales, de la femme, etc.). Le renoncement

PAUL CORNEA

à la primordialite de la valeur esthétique (trăit definitoire de la critique moderniste) favorise les categories typologiques au detriment des hierarchisations qualitatives. Le caractere moniste, exhaustif, pyramidal et teleologique de Phistoire de la littérature et des arts disparait; comme tel, on substituie a 1 histoire totale, «des origines jusqu'au present» des histoires locales, fragmentaires, des histoires de contextes extralitteraires, des biographies, etc. La crise du consensus, duc à la desagregation des criteres unitaires de jugement, de meme cu'à la promotion de conceptions et de gouts limites a des communautes, mene a une intensification de la bataille canonique.

Je m'arrete la conscient d'avoir parcouru seulement un chemin de Crete, plus pour suggerer le relief d'un pitto-resque exceptionnel et d'une rare richesse de la these de Mircea Cartarescu, que pour entrer dans les details et entamer une discussion reelle. Pour ne plus parler du fait que, par la force des choses, la brève relation que je viens de faire ne peut transmettre cu'imparfaitement la qualite exceptionnelle de 1 écriture critique de 1 auteur, să maniere elaboree et pourtant

naturelle, le peremptoire de 1 argumentation, 1 expression fine, incisive, coloree, aux formules heureuses, qui fixent de maniere memorable des comportements ou des états de fait.

Etant donne la plasticite et le contour incertain du concept de postmodernisme, il n'est cependant pas etonnant, meme dans Phypothese d'un acord substantiel avec 1 auteur (comme c'est le caz) que subsistent assez de divergences de vue ou devaluation. Je choisis parmi ces non-coincidences trois points d'interet theorique, comme theme de debat, car – il est inutile de le dire – ils ne denoncent pas des «erreurs», mais enoncent des «differences».

1. – J'ai Pimpression que, en contraste avec la vision habituellement catastrophiste de ceux qui decrivent la condition postmoderne, Cartarescu est trop optimiste. «L'esthe-ţisation generale» de 1 existence, synchrone de la decadence

POSTFACE

metaphysique, est encore loin d'etre devenite, dans mon esprit, «une composante democratique et universelle du monde quotidien» (p. 66). Pareillement, îl me semble douteux que «la technique moderne ne *se* soit pas constituie en une menace reelle, mais plutot en une realite positive» (p. 23). 2. – Je crains que sous le drapeau de la lutte pour le pluralisme, qui est et n'est pas la mienne et celle de tous ceux qui ont vecu suffoques par le monologisme totalitaire, nous ne prenions pas assez garde (et parfois meme îl semblerait que nous ne voulions meme pas prendre garde a 1 extre-misme no-n moins nocif du relativisme radical. En ce sens, 1 opinion enoncee à la page 69 me semble exagerement permissive: «Part eleve ne definit plus aujourd'hui toute la culture, mais demeure un des aspects de celle-ci, sans aucun droit de preeminence dans le cadre d'un pluralisme culturii auquel ont deja acces par les medias toutes les communautes humaines qui se partagent aujourd'hui le village planetaire». Je ne pense pas que le remplacement du monisme et de 1 autoritarisme culturii moderne par le perspectivisme et le dialogue signifierait aussi la disparition des universalia ou de la legitimite de jugements transculturels. La lutte centre Peuropocentrisme et

Pamericanocentrisme, 1 ouverture necesssaire vers les cultures defavorisees ne doit pas en-courager Pe sprit de demission. Vraiment, n'est-il pas possible de choisir entre la musique du Bororo et Mozart, entre Shakespeare et Alice Walker?

3. – L'antithèse Hermeneutique-Erotique me semble peu plauzible, le premier terme servant aux textes modernistes, Pautre seulement aux textes postmodernes. En fait, la lecture de type erotique, telle que Pont theorisee Barthes et Susan Sontag, en tant cu'experience sensuelle du texte, suppose aussi une interpretation subiacente, meme şi elle est formulee obliquement. La faim de sens est une constante humaine, tellement imperative que toutes les fois que nous nous confrontons avec une serie de paroles enigmatiques ou directement avec un non-sens, une fois depassee la phase de

stupefaction ou de contemplation passive, il est dans notre nature de chercher a interpreter les syntagmes ou les passages respectifs, en trouvant un contexte qui les rendent intelligi-bles. En tout caz, 1 Hermeneutique n'est pas (ou ne devrait pas) être congediee par le postmodernisme. Au contraire, on peut constater cu'au cours des dernières decennies, la demarche hermeneutique a gagne du terrain et du poids: dans la critique des formes naives ou sophistiquees des differents neo-positivismes, dans la problematisation des concepts et des soi-disant «evidences» avec lesquelles operent les sciences humaines, dans les interrogations portant sur la dichotomie radicale entre 1 observation et la theorie, dans la rehabilitation de Fintentionnalité et de la contextualite, etc. El, d'ailleurs, 1 interpretation ne se reduit pas seulement au dechiffrement, à la paraphrase ou à la traduction (procedures qui ne se concilient que dificilement avec Pauto-referenţialite «hard»), elle signifie aussi commentaire, conjecture ou allegoric.

On a écrit jusqu'ici, en Roumanie, sur le postmodernisme, a plusieurs reprises et de maniere percutante et îngemeuse. Îl manquait

cependant une monographic dense, a ambitions exhaustives, qui puisse acerediter theoriquement, histori-quement et de maniere critique, 1 instauration et 1 epanouis-sement de ce nouveau paradigme dans notre espace culturii. Afin de vivre et de prosperer dans le monde des fictions critiques representatives, le postmodernisme roumain avait besoin d'un scenario convainquant, d'une expertise quali-fiee, d'un certificat de garanţie autorise. Il les a maintenant.

Par son brillant ouvrage, longuement et attentivement elabore, écrit avec une rare pregnance et force expressive, qui se lit avec delices et curiosite, comme un bon roman, Mircea Cartarescu envoie a un degre supeneur le debat autour du postmodernisme. Il nous montre pour la premiere fois, clairement, que ce debat n'est ni marginal, ni episodique, car îl affecte notre perception meme de la littérature roumaine dans son ensemble. D'autre part, îl vise 1 horizon des change-ments que nous traversons, proposant une de pour leur comprehension. Bien entendu, 1 option de 1 auteur se fonde sur un pari: celui que le développement de la democratic dans 1 ere postcommuniste est irreversible, que 1 avenir des Roumains est, par la nature des choses, aux cotes de 1 Europe et de ses valeurs.

Il est indiscutable que la monographic de Cartarescu deviendra – elle I'est d'ores et deja – une reference obliga-toire, a grande force de rayonnement. Tous ceux qui voudront's edifier sur la creation littéraire contemporaine devront y passer. Mais le plus important est que la discussion pas-sionnée cu'elle suscitera sera obligee de reconsiderer un contencieux de problèmes cruciaux tels que: le rapport à la tradition, la revaluation du canon, le positionnement dans la postmodermte, le dileme universahsme-relativisme, etc. Et il est a souhaiter que cette discussion ne devienne pas une dispute bruyante, deformee par les vanites et les ressentiments, mais un dialogue enrichissant et productif pour tout le monde. En depit des deceptions que 1 existence quotidienne ne cesse de nous procurer, je persevere, nous devons perseverer a esperer dans une saison favorable a 1 esprit. J'aime a croire que le *Postmodernisme* de Cartarescu constituie, autant

par 1 excellence de să performance intel-lectuelle que par son attitude ethique et la serenite du ton employe, un prelude symbolique de ce qui pourrait advenir, un jour, certes «après» et surtout «şi,.

Paul cornea Traducere de Micaela Slavescu

Accrediting Romanian Postmodernism

Mircea Cartarescu is a writer with his mark made, not just as one of the most famed, but also as one of the most productive and talented contemporary authors. Less than anyone would he be în need of a foreword to legitimate him. With the present book, it would be still less the case. At its origin a doctoral thesis, the book is suficiently challenging, suficiently limpid and convincing in itself easily to dispense with the presence of an escorting discourse, irrespective of its quality or conséquence. Nevertheless, an escorting discourse does exist at the end of this volume. Why?

A fortunate chain of circumstances brought me in the position to be the first reader of Cartarescu's thesis, the first to volunteer an assessment and to serve as an interlocutor în a cordial conversation prolonged until the shadows of the night took us unawares. Then, just before we parted, he surprinsed me with the proposal of writing for him the foreword to the printed version of the thesis. Was it a gesture of courtesy, a very flattering one to me? Was it a token of solidarity with someone who had assisted him over the last stage of the doctoral pursuit, sharing in the tensions of the academia and the exasperation at university bureaucracy? Or did he, perhaps, feel the need to have a recycled forty-eightist by his şi de were we to build on the notion that, în culture as în life, grandparents are sometimes closer to grandehildren than parents to their children? Whatever

PAUL CORNEA

the actual motivation, I said yes to Cartarescu's proposal, not without hesitation, but still with relish.

Subsequently, it occurred to me that the foreword should in fact be an afterword (a species with a more unobtrusive status) simply to contain, with minimal alterations, the report submitted on the occasion of the thesis defence and dated October 31, 1998. This way,

although restrained within the confines of an academic genre, with all its conventions, I nevertheless have the feeling that I serve the memory of the event more adecvately. It is true that the account shall have an unavoidably didactic tone, yet I would like to reveal its (modest) quality, that of being of service to the author rather than using him as a pretext for personal divagations. I admit that this is rather an outdated manner of criticising, yet I have been practising it for a long time and it is far too late to replace it. (My postmodernism is impure and bricolated rather than cut în a single block of marble!) I shall consequently try to sketch a global, yet concise, image of the work, with its great articulations and accents, as well as highlight its merits and indicate some of the important tiiemes of the discussion. I reproduce, therefore, în what follows, the text of the above-mentioned report, în places interposing explanations or clarifications of various standpoints, without, however, modifying anything essential in either its structure or expression.

Mircea Cartarescu's book deals with a theme of considerable interest as well as of redoubtable complexity. Around postmodernism a heated debate has been held on a world scale, and the bibliography gathered until the present de fies în dimensions the compass of any researcher. În România, the term emerged in the '80's, rapidly finding its place in the critical case of instruments, and grave râse, even

before the fall of communism, to debates that are extremely relevant for gauging the crisis of the system as well as the extraordinary reverberation of Western culture among Romanian intelligentsia. What is remarkable is that a young generation, one of the most talented and daring, în creation, of the whole contemporary period, the so-called generation of the '80's, appropriated this term as an identity badge. As such, postmodernism became a key-concept, the drawbridge between Romanian literature and the new dominant cultural paradigm in the West, especially in the United Sates, permitting adherents to enhance their cognisance of their own manner of creation, to take a distance from their predecessors, first of all from

modernists, to cultivate their difference and to clarify their philosophy and poetics.

În his work, Mircea Cartarescu examines minutely, from every angle, but also with the wide vista of synthesis, the emergence and then development of the movement. Confining himself to the literary sphere, he makes references, whenever appropriate, to the wider context of arts and culture, as well as to our world representations. Even within these self-estabilished limits, the programme thus drawn up is apt to intimidate us. For what it is after is, on the one hand, the conceptual grounding of the movement, with an inquiry into its main intellectual sources. On the other hand, the work is an exploration of our whole contemporary literature from a postmodernist angle, which involves the recovering of earlier or more recent preliminaries, little or not at all heeded before, the canonical repositioning of some groups, authors and works belonging to the inter-war period and to the modernism of the '60 s, and, finally, a careful study of the literature of the '70 s, the '80's, and the '90's (mapping the field, classifying the types, subiecting performances to critical analysis).

A marked characteristic of the thesis is that, despite what might be expected, it does în no way depart from current

PAUL CORNEA

academic norms. Cartarescu's nonconformity does exist, but it should not be searched for in the style or the manner of argumentation or in the architecture of the ensemble. The author expresses himself clearly and incisively, motivates his assertions logically, refrains from emoţional excesses or polemical detours, makes organic and not formal use of an extended bibliography (exhausting the subject in the Romanian area), writes with a self-imposed serenity of tone (for instance, în appraising the members of the same generation), illustrative of a manifest and likeable will for împărtiality. At the same time, în a harmony of contraries that adus value to this excellent book – doubtless a work of reference for the very near future – in his quality as a militant postmodernist, as one of the un contested leaders of the trend în România, Cartarescu expresses his opinions roundly, with

simplicity and case, although they belong to an aesthetic and philosophic paradigm differing from the one that even today dominates the ranks of our intellectual elite. This load of controlled and fertile subjectivity infuses the thesis with an ar of freshness, challenges inerţia of thought, and betrays a dominated pathos. Filtrered autobio-graphically, ideas receive not just the imprint of authenticity, but the value of an existenţial experiment, sieved through the critical spirit.

For the teoretical grounding of postmodernism, in which, with good reason, Cartarescu sees an expression of postmodernity (globalisation of economy, explozion of information and communication rendered instantaneous, generalisation of electronic technology, etc.), he relies on Vattimo, on an ontological level, on Lyotard, on an epistemological level, and on Fukuyama, on a politological level. As for these options – the last of which I believe is open to argument, Vattimo's ideea, that of a productive nihilism, giving the latter Nietzsche a moderate, Schopenhauerian interpretation, as well as the known assertion of Lyotard's on the failure of the great legitimating stories and

AFTERWORD

of the utopian-Messianic scenarios seem to me în evident contradiction with the over-optimistic vision of Fukuyama, who, în an obsolescent Hegelian spirit, prognosticates the inevitable victory of bourgeois democratic liberalism. I say „obsolescent" without looking for counterarguments in the field of practice (today, unlike in the context of 1989, they are, unfortunately, quite numerous), mostly because the very thematisation of such a „goal" of history implies a teleological direction, contrary to postmodernist plurality and aleatoriness.

Remarkable are the pages dedicated to the delimitation of the concept of postmodernism. Cartarescu intelligently bridges the dispute between partisans that interpret the prefix postas continuity and those who see it as disruption. Among the partisans of the former position he mentions Robert Scholes (who insists on the idea of realism having

been compromised), Roland Barthes and Umberto Eco (who stress on the parodic, ironic, metanarrative quotation of the reference), Gerald Graff (who highlights the disappearance of the schizoid rupture between the text and the world). For the adepts of disruption (Ihab Hassan), the difference between modernists and postmodernists is not only philosophy and ideology, but poetics as well: it is experimentalism cognate with the avant-garde, yet devoid of the elitist spirit and the dissolving urge of the latter. Resorting to a subtle and convincing dialectic, Cartarescu attributes the prefix *post*a „soft" sense, tenderly and tacitly sympathetic. The relationship between postmodernism and modernism thus becomes „umbilical": neither of the currents can be defined without the other. Coabitation takes place sometimes even within the same work, as seen, for instance, în Joyce... The terms mode*rn and* post*modern are* more likely to define complementary states of mind, which are at the same time în relations of rupture, of continuity and of interpenetration" (p. 107).

PAUL CORNEA

Conscious that postmodernism is a felt-thick phenomenon, more like a cultural field than a current with accurate boundaries, and that what its segments share is a „family ar" rather than a strictly regulated consonance, Cartarescu avoids reifying its features în a model definition. Moreover, he also manages to avoid the method of work that Raymond Fed-erman has called cr*itifiction,* characterised by a contamination from the „obiect" rezulting în a jocund and extravagant approach, which does not get entangled în scruples about coherence or about the propriety of terms. I believe that one of the merits of the author of the thesis also lies close at hand: he takes part in the game voluptuously, yet without loss of self-control. Ihab Hassan he resorts to as a prop, observing that with him the image of postmodernism decomposes în pointillist fashion, returning, superposing, obsessively gyrating around an intuition, with denials and selfdenials and shocking declarations that nothing in his observations is „true". Then, Cartarescu engages în a „more coherent" pining down of concepts", even at the risk to betray them this way".

This is not the place to dwell on Hassan's eleven features, described in the article from the well-known anthology by Fokkema and Calinescu: indeterminacy, fragmentation, decanonization, self-less-ness – depth-less-ness, the impresentable – the unrepresentable, irony (or perspectivism), hybridization, carnivalization, performance – participation of the receiver, construcţionism, immanence. Although he tries to render the terms explicit and to tune them in to the profane logic, Cartarescu acknowledges „their diffuse and erratic character", the fact that they are not all specific, that sometimes they overlap or intermingle, the fact that at other times they may be în plain opposition. However", he who should think that we are thus at the height of confusion would be wrong, like he would also be wrong who cannot understand that an electron can be în two different places at the same time. The fractal, non-liniar.

AFTERWORD

probabilistic nature of the postmodern artistic phenomenon allows literary criticism to situate itself time and again în utter paradox. The logic of *ei ther-or* sometimes leaves the stage în favour of that of *and-and*, truth is replaced, as in the modal logic of possible worlds, by the possible, the probable, or the circumstanţial, and the real – by the virtual and the illusory" (p. 105).

At this point I differ from Cartarescu's opinion: I believe that here he may be leaving too much ballast behind. What happens in the world of the electron is not to be transported into the world of everydayness (and vice-versa), because the act of knowledge unfolds simultaneously, on several stages, distinct from one another, with different rules of the game, which only our spirit committed to unity tends to melci. Literature is permissive to nonsense, to paradoxes, to non-determinations, yet criticism is not. It constitutes (or tends to constitute) a metalanguage, whose duty is to control its distance towards the obiect, stepping away from it if what it seeks is typology, or getting ne-ar if it wishes to deal with the individual, yet remaining, în both cases, intelligibile and non-contradictory (features that de

characterise Cartarescu's practice everywhere throughout the book). Instead, it is true that postmodernism (like, in fact, any phenomenon în progress, any process) is impossible to exhaust conceptually and taxonomically, a fact that also becomes evident from the discrepancies between various lists, drawn by specialists, of representative authors for the trend. The nuances, the elasticity of contours, the ambiguity în understanding the term are all inherent in the immense variety of situations and objects we refer it to... As a counterpart of the democracy and plurality of the Western world of today", Cartarescu writes at one point... artistic and literary postmodernism is not an ephemeral concept, an – *ism* among so many others, but a fundamental one, like classicism, romanticism, baroque or modernism, concepts that do not solely define aesthetic tendencies, but epochs of thought and

social practice" (pp. 117 – 118). Whether this is or not the case, whether other denominations will be found to regroup certam major trends and streams of essential ideas of contemporaneity, those who shall look from a higher outpost at the intellectual adventure of our century shall fiind out later on. Until then, the term *postmodernism*, for all its approximation and imprecision, is indispensable.

The most consistent and original part of the book is the case study of Romanian literature (approx. three quarters of the volume). One more time, it confirms hoţ just Cartarescu's known and renowned talent, but also his eminent qualities as a researcher. Constructing postmodernism as discontinuity and, în part at least, as an alternative culture, he arrives at an auspicious point of vantage, from where the whole picture of Romanian modern and contemporary literature is placed în a different light. It is quite likely that, through his implicit polemic with the earlier points of view, Cartarescu's vision will give râse to contrarieties and oppositions particularly in the inflammable and susceptibile milieu of older generations. What must nevertheless be firmly stressed is that the suggested scenario is not an improvisation, an attempt to create a stir, but a solid construction, long

pondered at, where all judgements fuse inside a system, the manifest expression of existenţial and philosophic choices. As it is impossible to take here into discussion the multitude of ideas, suggestions, as well as possible controversies, I shall conţine myself to recounting several characteristic points.

I have to remark on the eextremely interesting, often fascinating disclosures of old texts, grown out of jocund, experimental, carnivalesque dispositions, out of out of the popular lore, out of the taste for the fabulous, for the oral and the plebeian, at times akin to baroque or mannerism. The texts, if not exactly novel, have by tradition been given little attention, read in other contexts. Such are *Occisio Gregorii*, fragments of rhymed chronicles, Iordache Golescu's attempts at picto-poetry (!), the simulated debates carried on at the

foot of pages from *Tziganiada*, and other such pieces (Negruzzi, Heliade, Anton Pann) up to *The Index of Love* and *By the Fireside*. Here we orice again encounter the author of *The Levant*, with his admirable jocular verve, with his dexterity of isolating savoury scraps, bordering on kitsch, of bestowing an unexpected destiny upon naiveties of expression from the epochs when codification was at the first set out.

The afirmation that „high" modernity in the inter-war period is not reprezented by Liviu Rebreanu, nor by the „classic" Sadoveanu, not even by Holban, Camil Petrescu, or Hortensia Papadat-Bengescu, or by the „authentists" Mircea Eliade or Mihail Sebastián… Their exclusive study în schools and the attention criticism has devoted them in their quality of representative authors, of great writers, of 'national writers [...] had overshadowed the most artistically vivid direction, the most interesting and fruitful one în posterity's terms" (pp. 298 – 299). This direction is said to be illustrated by unclassifiable books, by veritable „artistic oddities", unique and enigmatic in their immanence: The Magi *of the* Old *Court,* The *Go*lden B*ough,* Inter*i*or *by C. Fântân*eru, The Cemet*ery of the* Annunciation, *Mrs Pipersberg's Boardinghouse by H.* *B*onciu, Dania's *Games, and th*e mişunderstood Otilia's *Enigm (*not *a* Balzacian novel but a novel about the conventions of Balzacianism). As

far as poetry is concerned, inter-war modernism „ascends to doctrinal purity in a single point of aesthetic levitation”, namely în Second P*lay. Yet ne*ither Barbu nor Blaga, Atypical modernists”, fervently rediscovered by the generation of the ’60 s, are among the precursors of postmodernism. Instead, if originally closely linked to modernism through the metaphysical vision and the metaphoric intensity of his poetry, Arghezi nevertheless was such a heterodox modernist that it is not by chance that the young writers of the ’80’s claim him for their own. Another favourite of postmodernists is Bacovia, yet not in his symbolist expression

but in the prosaic quality of his *Bourgeois Stanzas*. Next to these antior non-modernist manifestations, the avant-gardes are mentioned şi de by şi de with surréalism and the school of post-romantic tradiţionalism, which together make the postmodernism of the last decades not appear isolated in the evolutionary context of ideas and artistic forms.

Not a little commotion shall be caised by the presentation of the ’60 s generation (Nichita Stănescu, Sorescu, Preda, etc.) as a» closed opening”. Unanimously greeted as a return to the great inter-war tradition (the resurrection of lyricism, the feast of the metaphor, the novel of the «obses-sive decade”), this generation, according to Cartarescu, displays a phenomenon of retardation. Indeed,» dated and discredited in the West”, modernism blossomed a second time în România, taking advantage of a passing and inessenţial relaxation of ideological control and of the regime’s stepping away from the internationalism of the Stalinist epoch. The exeepţional succes was certainly duc not only to the un contested talent of its principal representatives, but also to the informational and cultural isolation Romanian society was undergoing at the time. However, Cartarescu writes, nwhat seemed an extraordinary progress from the ideological bondage of the previous decade, appears to us today to be a relative freedom paid with the price of floundering în a superannuated

modernism” (p. 136). The words may be harsh, perhaps, but, in their essence, they speak the truth.

Beside the modernism of the ’60 s and the 70 s, identical în principle to that of the inter-war period, there existed a trend marginalizând in the epoch and little known at least until the dawn of the ’80’s. While the former, in the limelight of glory, was forced to accept compromises, the latter paid for much too great a freedom by remaining în obscurity. For postmodernists, however, it signified that a bail was granted that allowed novelty to legitimate itself. Among its members are: the *Albatros* group, the oneiric movement, the School of Târgovişte, the eceentric poetry of people like Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Serban Foarte, E. Brumaru.

As expected, Cartarescu rezerves a privileged space to the generation of the ’80’s. By this he does not grant it aesthetic prevalence (in his system of thought such an issue cannot not caised), but illustrates the particular mode, hybrid yet fascinating, in which this generation spells postmodernism in the cultural zone of România. Although acquainted with works, people and situations through direct experience, the author avoids any ar of deposition, refrains from the anecdotal, from sympathising or vindicating, and continues, as heretofore, to look astutely, from close by, but to judge serenely, from above. Besides, from the group portrait he delineates, he omits himself by design, at the risk of altering the authenticity of the image. Supreme decency or great pride? Something of both, maybe.

While dealing with the ’80’s, Cartarescu is always on the lookout to curb any tendency to confabulate. The biographical blueprint of the young poets and prose-writers making their debut in the last and direst years of the communist regime is lucidly drawn up: they relied on a more thorough cultural background than that of previous generations, were socially marginalizând, came across obstructions when attempting to get published, were formând în reading groups, were (in the first stages) under the guidance of several eminent critics (Crohmălniceanu, Manolescu, Simion, Zaciu, M. Martin) and chose eluzive and allusive themes, not frontally devised to defy cenzorship

intolerance. Mouthpieces of a neo-liberal ideology (în some cases even libertarian or anarchist), different from the leftist one, with neo-Marxian inflexions, of most postmodernists în America, they were a ferment subversive of official culture.

PAUL CORNEA

Although producing the illusion of great stylistic unity, the poetry of the '80's entailed an opposition between textualists (Nedelciu, lova, Crăciun, Flora), influenced by the French Nouveau Roman and avant-garde, and micro-realists or biographists, issued by the Monday Reading Group, influenced by American poetry (the San Francisco School, the Beat Generation), drawn to explorations of a tortuous reality that bore the imprint of subjectivity, of the colloquial, the inane and the sordid, and later on of biographism (Iaru, Cosovei, Stratan, Stoiciu). Another possible distinction may be that between minimalists, close to late modernism and to abstract avant-gardism (Romosan, Lefter, Ghiu, Visniec) and expressionists, dealing with ethical and metaphysical issues (Hurezeanu, Marta Petreu, Nichita Damlov).

Prose gathered momentum later and developed more slowly and multifariously. The short genres were cultivated, with a vision of a sordid, grey quotidian, lacking în ideality or horizon. Some authors (Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, N. Iliescu) înclined towards (hyper) realism, others (Gh. Crăciun, Gh. lova, E. Paraschi-voiu) made use of a (sometimes) sophisticated textual machinery. The most interesting ones were those with whom, like with Mircea Nedelciu – the „un contested prose leader of the '80's" – the two sides were integrated and became inseparable. Another ad-hoc grouping was that of the „new ficţionars" (Cusnarencu, Grosan, I.M. Cochinescu, Agopian), imaginative prose writers, close to the American model of „metafiction" (self-referentiality, playfulness, satire, etc.). The novel was also a practised form, yet the play with regular conventions, the alternation of registers and narrative tones, documentarism, explozive fantasy, textual bricolage, etc. made it impossible for the criticism of modernist qualifications – the only one that mattered until

1989 – to assimilate it. The W*oman în Re*d*, t*h*e* collaborative novel by Mircea Nedelciu, Adriana Babeti and

AFTERWORD

Mircea Mihaies is pronounced", together with, perhaps, Th*e Well-Tempered* In*genious* b*y* M.H. Simionescu, the most important work of Romanian postmodernism în prose" (p. 162).

The '90's, Cartarescu handles without gloves: the eexistence of a generation authorised by a specific message and poetics seems to him „controversial". Although very talented writers, they are said to have borrowed the '80's style of rebelliousness, trying to radicalise the project of „poetry descended in the street" (prosaism, directivity, biographism). While the writers of the '80's have the merit of having „invented" Romanian postmodernism, although at times inconsistently, intuitively and implicitly, the '90's are solely beneficiaries of this change of paradigm.

Of great resonance, although predictable în nature, are the considerations on the impact of postmodernism on literary criticism, in the widest sense of this word. The very concept of literature is essentially modified: it extends beyond the purely belleletristic zone into non-fictional genres (journal, correspondence, reporting, etc.), paralit-erature (S.F., thriller, literature of popularisation, westerns, cartoons, etc., în general anything connected to the recycling of kitsch), and non-canonical literatures (national minorities, women, etc.). The disowning of the primacy of aesthetic value (a defining trăit for modernist criticism) favours typological categories to the detriment of qualitative hierarchies. The teleological, exhaustive, pyramidal and monist nature of literary and art history is done away with; consequently, total history", from the origins to the present", is replaced by local, fragmentary histories, histories of extraliterary contexts, biographies, etc. The crisis of consensus, caused by the unravelling of unitary criteria of judgement, together with the promotion of communally conțined approaches and tastes, leads to an intensification of the canonical battle.

PAUL CORNEA

I stop here, aware as I am that I have only covered a crest path, more suggestive of the exeeptionally picturesque and uniquely rich relief of Mircea Cartarescu's thesis, than going into details and opening a real discussion. I say nothing of the fact that, through the force of circumstances, my cut-and-dry account can only dully and imperfectly convey the exeepţional quality of the critical writing of the author, its contrived yet fully natural manner, the peremp-toriness of argumentation, the fine, incisive, colourful expression, with felicitous phrasings that memorably fix manners or states of fact.

În view of the plasticity and undefined contour of the term postmodernism, however, it is not surprising that, even hypothesising a substanţial agreement with the author (which is truly the case), there is suficient divergence of opinion or of evaluation. Among non-coincidences, I select three points, of mere teoretical interest as themes for a debate, because – it is practically needless to say it – they do not denounce „errors", but announce „differences":

1.1 am under the impression that, în contrast with the uzual catastrophic vision of those who describe the postmodern condition, Cartarescu is overoptimistic. The „gen-eral desthetisation" of existence, concurrent with the decay of metaphysics, is still far from becoming, în my opinion", a democratic and universal component of the quotidian world" (p. 66). Besides, an issue of doubt remains for me the question of whether or not the „modern technique has not constituted itself as a real threat, but rather as a positive reality" (p. 23).

2.1 fear that under the banner of the fight for pluralism, which is mine as well as everybody else's who have been through the suffocation of totalitarian monologism, we do not keep suficient lookout (sometimes it would even seem that we do not care to do se) for the other extremity, în no way less noxious, that of radical relativism. With this in view, the opinion ventured at p. 69 appears to me

excesively permissive: „High art does not define today the

whole of culture, but remains only one of its aspects, without any right of preeminence, within a cultural pluralism already accessed through mass-media by every human community that share today in the planetary village”. I do not believe that the replacing of modern cultural monism and authoritarianism by perspectivism and dialogue necessarily triggers the disappearance of universals or the outlawing of transcultural judgements. The fight against Europo-centrism and Americano-centrism, the necessary opening towards ill-favoured cultures does not have to encourage the spirit of dissolution. Is there really no choice between Bororo music and Mozart, between Shakespeare and Alice Walker?

3.1 believe that the antithesis between Hermeneutics and Erotics is an implausible one, the former term doing service to modernist texts, the latter only to postmodern ones. In fact, the reading of an erotic type, as theorised by Barthes and Susan Sontag, the senzual experience of the text, also presupposes a subiacent interpretation, even though obliquely formulated. The hunger for signification is a human constant, se imperative that whenever we confront with a chain of enigmatic or downright nonsensical words, the stage of amazement or passive contemplation orice surpassed, it is in our nature to seek to interpret the respective phrases or passages, by discovering a context that makes them intelligibile. În any case, Hermeneutics is not (or it ought not to be) dismissed by postmodernism. It may be noticed, to the contrary, that in the last decades the hermeneutic approach has gained ground and weight: in the criticism of naive or sophisticated forms of various neo-positivisms, în inquiries about the concepts and the so-called „evidences” that human sciences operate with, in the questioning of the radical dichotomy between observation and theory, in the rehabilitation of intentionality and contextualisation, etc. Moreover, interpretation cannot be

reduced to deciphering, to paraphrase or translation

(procedures that are at odds with „hard” referentiality).

Pages about postmodernism we have known before, more than orice incisively and ingeniously written. Yet a dense monograph, with exhaustive ambitions, has still been lacking, one that could aceredit teoretically, historically and critically the establishment and the flourishing of the new paradigm in our cultural area. În order to live and thrive in the world of representative critical fictions, Romanian postmodernism has stood în need of a persuasive scenario, of a qualified expertise, and of an authorised certificate of warranty. Now, all these things exist.

Through his brilliant work, elaborately and carefully drafted, written with rare poignancy and expressive force, read with relish and curiosity, like any good novel, Mircea Cartarescu transports the debate around postmodernism onto a higher level. He shows us for the first time, with clarity, that this debate is neither marginal, nor episodic, as it affects our very perception on Romanian literature, as a whole. On the other hand, it is targeted at precisely the horizon of changes that we are traversing, venturing a key for understanding them. Naturally, the option of the writer relies on a wager: namely that the development of democracy în post-communist era is irreversible, that the path of the Romanians, through the nature of things, lies close to that of. Europe and its values.

There can be no doubt that Cartarescu's monograph will henceforth remain an obligatory reference, with wide irradiating powers. Everyone who wishes to become edified on contemporary literary creation will have to linger over its pages. Yet, more importantly still, the heated discussion which it shall give râse to will be forced to reconsider a nexus of crucial problems, such as: the ways of relating to tradition, the revaluation of the canon, the location in postmodernity, the dilema universalism – relativism, and so forth. It is to be hoped that this debate does not become a vociferous squabble, contorted by vanities and resentments, but an enriching and productive dialogue for all sides. Despite the disappointments that day-to-day existence keeps procuring for us, I persevere, as we all

must, in the hope of a season that should be auspicious for the spirit. I like to think that, not solely through the exeellence of its intellectual performance, but also through its ethic attitude and the serenity of tone, Cartarescu's *Post-modermsm* is a symbolic prelude to what, at some time or other, is to be an „after" and, more significantly, an „if".

Paul cornea Traducere de Mirela Adascalitei

„GC

Cuprins

PARTEA ÎNTÂI

Postmodernitatea ca experienţa ontologica, epistemologica şi istorica „slaba".

Postmodernism şi postmodernitate... 7
O lume în schimbare... 10
Ontologia postmoderna... 18
Cunoaşterea în postmodernitate... 29
Sfârşitul istoriei sau trezirea din coşmar... 45
Opţiunea postmoderna... 58

PARTEA A DOUA

Postmodernismul: sfârşitul artelor sau un nou început?
Lumea postmoderna... 65
Arta în postmodernitate... 68
Aspecte ale modernităţii... 70
Ce este postmodernismul?... 79
Trăsăturile postmodernismului... 92
Cine sunt postmodernii?... 107
Postmodernism „and beyond"?... 115

PARTEA A TREIA

Către un postmodernism romanesc
Drumul României către modernitate... 123
Primul modernism... 126
Al doilea modernism... 128

CUPRINS

Către postmodernism. Generaţia '80... 142
Dezbaterea în jurul conceptului de postmodernism... 166

PARTEA A PATRA Postmodernismul romanesc
Consecinţele postmodernismului în istoria, critica şi teoria literara… 207
Exista o tipologie postmoderna?… 227
Curiozităţi literare, experimente, anticipări… 231. Contestarea modernismului în epoca modernista… 264
Postmodernismul subteran. Anii ’45—70… 301
Generaţia ’80 în context postmodern… 364
Poezia optzecista… 369
Proza optzecista… 402
Scurta privire asupra literaturii anilor ’90… 458
Bibliografie selectiva… 481
Indies de nume… 491
Acreditarea postmodernismului romanesc de Paul Cornea… 505
Lettres de creance du postmodernisme roumain… 521
Accrediting Romanian Postmodernism… 539
La preţul de vânzare se adauga 2%, reprezentând valoarea timbrului literar ce se virează Uniunii Scriitorilor din România.
Coninr. 45101032, B.C.R. Filiala sector 1, Bucureşti
Redactor VIORICA GANA
Apărut 1999 BUCUREŞTI – ROMÂNIA
Tiparul executat la Regia Autonoma „Monitorul Oficial

îndestularea şi fericirea întregii umanita-i. Tot utopii au fost şi anumite concepţii medico-biologice promovate în Uniunea Sovietică sau în Germania nazista. Se poate vorbi chiar de o utopie medicala ceauşista, în cadrul căreia s-a lansat, printre altele, faimoasa lozinca a «alimentaţiei raţionale).

MIRCEA ELIADE

Tratat de istorie a religiilor

Traducere din franceza de mariana Noica

Aflat la a treia sa edi-le Humanitas, celebrul tratat al lui Eliade rea-duce în aten-ia cititorului complexitatea labirintica a faptelor religioase, familiarizându-l cu structurile lor şi cu diversitatea sferelor culturale de care depind acestea.

Două sunt problemele pe care şi le pune autorul: *Ce este religia*? şi *în ce mdsurd se poate vorbi de o istorie a religiilor*? În masa polimorfa şi uneori haotica de gesturi, credinţe şi teorii ce constituie fenomenul religios, coerenta interna care luminează raportul omului cu sacrul poate fi găsita prin evidenţierea unei serii de «momente istorice».

O dată conturate treptele acestei istorii, ne aflam în faţa a ceea ce Dumezil numeşte «filosofia de dinaintea filosofiilor», loc de întâlnire a sacrului cu profanul într-o sinteza unica.

PETER KAMPITS

Între aparentdsi realitate. *O istorie a filozofiei austriece*

Traducere din germana de Radu Gabriel parvu

Concentrând în relativ puine pagini tema atât de controversata a filozofiei austriece, cartea lui Peter Kampits încearcă să umple golul de informaţie existent în domeniu. Investigaţia urmează filonul disocierii filosofice între *aparenţă* şi *realitate*, începând din perioada imperiului roman până spre sfârşitul primei republici austriece. Trecând prin biografia şi opera unor nume ca Nicolaus Cusanus, G.W. Leibniz, Bernhard Bolzano, Franz Brentano, Ernst Mach, Otto Weininger, Max Adler, Moritz Schlick sau Ludwig Wittgenstein, autoral reface profilul unei Austrii privite nu ca entitate geografica, ci ca realitate spirituals.

THOMAS KUHN

Structura revoluţiilor qtiintifice

Traducere din engleza de Radu J. Bogdan

Astăzi, nimeni nu mai poate discuta competent despre natura activi-taţilor de cercetare şi despre paradigma ştiinţifică fără a avea în vedere lucrarea de referinţa a cercetătorului american Thomas Kuhn. Adevărata revoluţie copernicana în înţelegerea mecanismului de evoluţie a ştiinţei, studiul de fata se concentrează asupra naturii, cauzelor şi consecinţelor revoluţiilor ştiinţifice. Împotrivindu-se supoziţiei ca normele şi regulile raţionalităţii ştiinţifice sunt imuabile şi anistorice, autorul formulează teza evoluţiei ştiinţei pe baza *paradigmelor*, a «realizărilor exemplare» (*exemplars*), acceptate ca indubitabile de către toţi membrii comunităţii ştiinţifice. Orice cunoaştere ştiinţifică autentica – din orice domeniu şi orice epoca –, susine Kuhn, se bazează pe paradigma, şi nu pe teorie, cum s-a spus până acum.

Aşa se explica faptul ca violarea canoanelor metodologice de către marii oameni de ştiinţă, precum Copernic, Newton, Lavoisier, Einstein, Bohr, nu împiedica succesul demersului lor, ci pot dezvălui cel mult perioade de criza, soldate cu găsirea unor paradigme noi.

THEODORA L-AU *Horoscopul chinezesc*

Traducere din engleza de liliana donose samuelsson

Potrivit horoscopului chinezesc, bazat pe calendarul lunar, destinul oricărui om este influenţat de unul din cele douăsprezece semne animale, acestea fiind guvernate, la rândul lor, de câte un element – Metal, Apa, Lemn, Foe şi Pământ –, precum şi de ascendentul individual (ora naşterii). Complementar zodiacului occidental solar, horoscopul chinezesc este un ghid original şi complet de prezicere a viitorului şi de înţelegere a trecutului.

Cartea Theodorei L-au, adresata deopotrivă specialiştilor în astrologie şi novicilor interesaţi de subiect, se afla la a treia sa edi-le (adusa la zi), după ce precedentele s-au bucurat de un imens succes de public şi au fost traduse în noua limbi. La acest succes au contribuit, nein-doielnic, explicaţiile detaliate şi uşor de înţeles, secţiunea dedicata «celor 144 de căsătorii posibile», care examinează

compatibilitatea şi conflictul dintre semnele zodiacale, şi, mai ales, analiza combinaţiilor dintre cele două tipuri de zodiac – chinezesc şi occidental: §obolanul Rac, Mistreţul Taur, lepurele Vărsător etc.

Popol Vuh. *Cartea maya despre zorii vieţii zeilor şi regilor*

Traducere din engleza de lidia Ionescu *triumfurile*

Popol Vuh sau «Cartea spaţiului», cartea triburilor maya quiché despre facerea lumii, nu este doar cea mai importantă scriere a indigenilor americani, ci şi un extraordinar document privind imaginaţia omeneasca: textul începe cu faptele zeilor maya în întunericul unei mari primordiale şi se termina cu splendoarea triumfala a întemeietorilor regatului quiché, în ţinuturile muntoase din Guatemala. Scrisa în hieroglife maya, *Popol Vuh* a fost transcrisa în alfaberul latin abia în secolul al XVI-lea.

Actuala versiune românească a folosit strălucita ediţie în engleza, revăzuta în 1996, a profesorului Dennis Tedlock, antropolog la Universitatea din New York şi poet, el însuşi instruit de un maestru quiché.

Textul este însoţit de note şi comentarii erudite, de un amplu glosar şi un indice de nume şi materii.

Apariţii 1999 în seria Dicţionare

ROLAND DORON / FRANCOISE PAROT (coordonatori) *Dicţionar de psihologie*

Traducere din franceza de natalia cernauteanu, Georgeta dan, sabina dragoi, dana Florian, Gheorghe neacşu şi doina saucan

Alături de *Vocabulanilpsihanalizei* al lui Laplanche şi Pontalis (Humanitas, 1994), acest masiv dicţionar este una dintre cele mai serioase lucrări de referinţa în domeniul psihologiei traduse vreodată la noi. Autorii lui sunt nume ilustre în psihologia franceza. Coordonatorii l-au conceput ca pe o alternativa la *Vocabularul de psihologie* al lui Henri Pieron, socotit multă vreme instrumentul fundamental de studiu al studenţilor şi profesorilor de specialitate. Nu este vorba de un dicţionar enciclopedic, riscând să se perimeze cândva, ci de unul terminologic şi noţional. Lexicul aparţine atât psihologiei ca ştiinţa şi disciplinelor înrudite cu ea, cât şi limbajului psihologie

curent. Definiţiile, de regulă concise, explica multiplele sensuri ale câte unui unic cuvânt. La sfrrsit exista un glosar multilingv (roman, francez, german, englez, spaniol, italian, portughez), continind toţi termenii cu articol în dicţionar.

DANEELA CARAMAN FOTEA / CRISTIAN NICOLAU *Dicţionar de rock, pop, folk*

Cele peste 1.000 de articole ale acestui dicţionar – realizat, împreună cu un tinar colaborator, de o autoare cu o considerabila experienţa publicistica în domeniu – oferă informaţii solide asupra unui gen muzical supus prin excelenta mitizării, ba chiar mistificării. Fenomenul muzical rock (fie el clasic sau hard, progresiv, heavy metal) şi prelungirile lui (disco, rap, reggae, rave) sunt prezentate prin pionierii genului – Bill Haley, Buddy Holly, Bo Didley etc. –, prin nume de genezaca Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones –, megastaruri contemporane – ca Eric Clapton, Elton John, Phil Collins, Sting, Pink Floyd – şi apariţii comerciale – precum Spice Girls, Backstreet Boys, Kelly Family.

Desfăşurarea lexicografica include numeroase date despre marile alternative ale rockului, muzica pop şi folk. Nu sunt uitaţi nici reprezentanţii autohtoni ai genului: de la «legendarii» Sincron, Phoenix şi Sfinx, la mai tinerii Sarmalele reci şi Talisman. Dicţionarul îi menţionează totodată pe principalii realizatori de emisiuni radio şi TV specializate, ca şi pe marii producători şi organizatori de show-uri, companiile muzicale importante etc. Un segment al volumului este dedicat explicării terminologiei de specialitate.

JOHN GRIMES

Dicţionar de filozofle Indiana

Traducere din engleza de liliana donose samuelsson. Control ştiinţific şi cuvânt înainte de Radu bercea

Conceput ca un ghid pentru cititorii de filosofie Indiana nespecialişti în sanskrita, acest dicţionar reuneşte, redati în transliterare latina, toţi termenii fundamentali ai epistemologiei, metafizicii şi învăţaturilor practice indiene.

Pentru fiecare termen se indica mai întâi sensul obişnuit,

nontehnic, iar apoi eventualele sensuri speciale din cadrul diverselor scoli filozofice: budismul, jainismul, Carvaka, Nyaya, Vaisesika, Sankhya, Yoga, Mlmarhsa, Vedanta, Salva, Siddhānta, Vira, Saivism, Kashmir Saivism, Sivadvaita.

Un sistem de trimiteri de.la un articol la altele pune în evidenta «interacţiunea» noţiunilor. La sfârşitul volumului exista un indice de termeni importanţi şi 14 tablouri sinoptice cu informaţii despre fiecare scoala indiana.

DAVID MILLER (coordonator) *Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*

Traducere din engleza de dragan stoianovici

Cu o prefaţa pentru ediţia românească de allan ryan

Acoperind întregul spectru al istoriei şi teoriei politice, de la Socrate la John Rawls, *Enciclopedia Blackwell* coordonata de David Miller este considerată cea mai erudita şi inteligibila lucrare de referinţa a domeniului. Apariţia ei în româneşte suplineşte o lipsă resimţita acut nu numai de politolog, sociolog sau ziarist, dar şi de nespecialistul interesat să aibă informaţii solide într-un teritoriu de maxima actualitate. Cele 350 de intrări ale Enciclopediei îmbina într-o formulă echilibrata articole extinse cu definiţii succinte. Conceptele-cheie ale gândirii politice (stat, drept, contract social, obligaţie politica, autoritate, libertate, egalitate, democratic, despotism ş.a.m.d.) sunt explicate şi analizate, iar doctrinele şi ideologiile (liberalism, conservatorism, socialism, marxism, rasism, fascism etc.) sunt raportate atât la contextul istoric, cât şi la politicile contemporane. Fiecare intrare trimite la altele şi se regăseşte în indicele de la sfârşitul volumului.

Dicţionar biblic

Traducere din franceza de dan slusanschi

Cititorul interesat de întreaga arie de preocupări religioase, literare şi artistice pe care le-a general cartea fundamentals a omenirii va găsi în acest dicţionar informaţii esenţiale, expuse cu desăvârşita rigoare ştiin-tifica. Tematica volumului e cât se poate de larga: cărţi şi povestiri biblice, teologie biblica, exegeza, arheologie, istorie, instituţii,

antropologie, cosmologie, viaţa cotidiană, tipuri de religii, surse literare… Însoţit de un tablou tematic al articolelor sale, dicţionarul oferă, în plus, o privire sintetica asupra studiilor biblice pe care le consemnează.

LAURENŢIU STEFAN-SCALAT (coordonator) *Dicţionar de scrieripolitice fundamentale*

Cei douăzeci de specialişti romani în filosofie şi ştiinţe politice care au colaborat la acest volum şi-au propus să ofere cititorilor un acces rapid, dar bine jalonat către conţinutul şi ideile culturale ale scrierilor devenite clasice în filosofia politica. Fiecare opera este încadrata mai întâi în context istoric şi biografic, aducându-se în prim-plan contribuţia sa teoretica majora; urmează apoi comentarii entice, care dau o imagine asupra relevantei şi destinului ei ulterior. Platon, Thomas Morus, Machiavelli, Rousseau, Jeremy Bentham, J. St. Mill, Alexis de Tocqueville, Michael Oakeshott, Friedrich von Hayek, James Buchanan, Robert Nozick, John Rawls fac parte din cei cincizeci de gânditori marcanti ale căror opere Tsi găsesc în acest dicţionar prezentări pertinente şi ample comentarii. Complementar *Enciclopediei Blackwell a gândirii politice*, volumul coordonat de Laurenţiu Stefan-Scalat este un instrument de lucru indispensabil pentru studenţii în ştiinţele umaniste, analiştii politici, specialiştii care lucrează în domenii direct legate de politica (mass-media, administrate).

TALON DE COMANDA Carte Humanitas prin posta

Citiţi pe verso despre avantajele utilizării serviciului nostru direct de distribuţie şi despre procedura de comanda.

Nr. crt.	Titlu, autor	Preţ (lei)	Nr. ex.
1	Dicţionar de filosofie şi logica ANTONY FLEW	99.000	
2	Dicţionar de psihologie ROLAND DORON / FRANCISE PAROT		

3	Dicţionar de rock, pop, folk DANIELA CARAMAN FOTEA / CRISTIAN NICOLAU		
4	Dicţionarul universului britanic MIHAELA ANGHELESCU IRIMIA		
5	Genetica generală şi umană PETRE RAICU	54 900	
6	Istoria culturala a Chinei C.P. FITZGERALD	69 900	
7	Medicina românească – medicina europeană Dr. DAN SETLACEC	69 900	
8	Pe scara din dos a filosofiei WILHELM WEISCHEDEL	59 900	
9	Religiile lumii JEAN DELUMEAU	94 900	
10	Simbolurile biblice MAURICE COCAGNAC	59 900	
11	Termenii filosofiei grecesti FRANCIS E. PETERS	39 900	
12	Tratat de istorie a religiilor MIRCEA ELIADE		
13	Tratat de morala ALASDAIR MACINTYRE	49 900	

CARTE HUMANITAS PRiN POSTA

cu plata ramburs / fa primirea coletului

Avantajele dumneavoastră: 10 % reducere din preţul de librarie, indiferent de cantitatea comandata taxe poştale gratuite / suportate de Humanitas materiale promoţionale la zi privind apariţiile

noastre.

Cum comandaji. Bifati pe talonul de comanda precedent titlurile care va interesează Adăugaţi, dacă e cazul, alte titluri Humanitas Indicaţi, pentru fiecare titlu, numărul de exemplare dorite Ţineţi cont de faptul ca lista de titluri disponibile şi preţurile înscrise în TALONUL DE COMANDA erau valabile la data trimiterii în tipografie a cărţii de fata Pentru informaţii la zi privind titlurile disponibile şi preţul lor, sunaţi la tel. 01/222 90 61.

Cum transmiteţi comenzile. prin posta, telefon, fax, e-mail sau Internet (cautaţi pe site-ul nostru bonul de comanda).

Editura Humanitas

Piaţa Presei Libere 1

79 734 Bucureşti – România

Tel.: 01/222 90 61, Fax: 01/224 36 32

E-mail: editors mail. humanitas.ro

Internet: www.humanitas.ro

Datele dumneavoastră

Nume

Adresa

Telefon, fax.

Informaţii suplimentare (completaţi aceste rubrici pentru a fi inclus în baza noastră de date destinata unui viitor direct-mail)

Data naşterii Profesia

Preferinţe de lectura / domenii de interes

Semnatura

Data